31761 05958547 1

Siegfried Wagner und seine Kunst

784.6 WAG

3 5005 00305 7385

784.6 WAG magazyn

GLASENAPP, C.F.

Siegfried Wagner und seine Kunst.

OPENBARE LEESZAAL - GRONINGEN

AFDELING MUZIEKBIBLIOTHEEK

De boeken worden uitgeleend voor een termijn van **6 weken**. Op verzoek kan die termijn worden verlengd. Men kan een boek voor zich laten reserveren à **10** cts.

Indien het boek niet op tijd is terug bezorgd en geen verlenging is aangevraagd, wordt boete geheven. Deze bedraagt **10** cts. p. week.

Terugbezorgen voor:

78

GL

Si

~~Ernst und Alice~~
~~Weihnachten~~
~~1914~~

G.L.&B.
GRONINGEN

LIBRARY
AUG 0 7 2001
UNIVERSITY OF TORONTO

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/siegfriedwagneru00glas

1908.

Rudolf Dührkoop, Hamburg—Berlin.

700.5 Wagne

Siegfried Wagner
und seine Kunst.

Gesammelte Aufsätze
über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners
vom ‚Bärenhäuter' bis zum ‚Banadietrich'

von

C. Fr. Glasenapp.

Mit Buchschmuck und Federzeichnungen

von

Franz Stassen

und fünf photographischen Porträts.

Leipzig · Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel · 1911

G.L.A.K.
GRONINGEN

Copyright 1911 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

1947 13
700 47 M

Vorwort.

Siegfried Wagner und seiner jungen deutschen Kunst sind die folgenden Blätter geweiht. Schon längst war dem Verfasser der Versuch einer derartigen Einführung in den Sinn und Geist dieser Kunst als eine hervorragend wichtige Aufgabe erschienen. Was ihn gegenwärtig dazu antreibt, mitten aus seiner noch unvollendeten und selbst nach erfolgtem Abschluß nie ganz zu vollendenden biographischen Lebensarbeit heraus sich mit dem vorliegenden Buch an deren Lösung zu beteiligen, ist wahrlich nicht die Begierde, auf diesem Gebiete als Erster sich vorzudrängen. Von solcher Begierde weiß er sich frei; gern hätte er den Versuch dazu einem Anderen, Würdigeren überlassen. Doch begegnete es ihm, gerade von seiten eines der ausgesprochensten, überzeugtesten Verehrer Siegfried Wagners — vermutlich im vollsten Einklang mit der Überzeugung des schaffenden Künstlers selbst — die Ansicht aussprechen zu hören: es sei dafür noch zu früh. Erst müßten diese Werke überall an den Theatern durchdringen und sich Geltung verschaffen; dann werde die ‚Literatur' darüber schon von selbst kommen. Das ist nicht ganz unsere Meinung. Kaum fühlen wir uns dazu geneigt, der ‚Literatur' über Kunst und Künstler eine so erhabene Stellung, gleichsam als Endziel und Schlußergebnis, zuzuweisen. Auf der anderen Seite aber ebensowenig sie bis zu dem Maße gering einzuschätzen, daß sie für das Verständnis von Kunst und Künstler ganz ohne Wirkung und Bedeutung wäre. Eines oder das andere schien uns in dem Ausspruch jenes hochgeschätzten Kunstfreundes notwendig als Voraussetzung enthalten zu sein. Demgegenüber möchten wir uns vielmehr auf jenes bedeutsame Meisterwort berufen, welches alles Reden, Schreiben und Drucken über die Kunst am ehesten gerade in diejenige Periode verweist, in welcher Künstler und Kunstwerk noch um das Leben und die gebührende Anerkennung und Beachtung ringen. Späterhin möge es dieser Literatur gern so ergehen, wie es in jenem soeben herangezogenen Ausspruch heißt: ‚und dann,

verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt! —'

Mit jener Literatur, die ‚von selbst kommt', wie Kräuter und Pilze im Wald nach einem fruchtbaren warmen Regen, hat es doch immer eine eigene, nicht wegzuleugnende Bewandtnis. Wir haben dies an dem ausgebreiteten Schriftwesen, das in unseren Tagen an das Bayreuther Werk und seinen großen Urheber anknüpft, recht ersichtlich vor Augen. Fast jedes Halbjahr hat ein neues Erzeugnis dieses Industriezweiges aufzuweisen. Der kapitalkräftige Verleger mit seinen Druckmaschinen sitzt da und wartet auf ein neues sensationelles Material, um es ihnen in den weit offenen Rachen zu werfen, womöglich hinter sich eine Zeitschrift, um das so entstandene literarische Produkt nach geschehener Herstellung weithin mit Trompetenstößen anzupreisen, und er findet dienstbare Geister genug für seine Zwecke. Mit dem, was heut als sog. ‚populäre Wagner-Literatur' dargeboten und ausposaunt wird, möchte doch nicht gerade jeder etwas zu tun haben. Da hängt sich jeder kleine Buch- und Broschürenschreiber an den Träger des großen Namens: ‚daß er mich mit sich nehmen tät' in die schöne große Ewigkeit; da wär' ich gar zu gerne'. Und gut, wenn es sich bei dieser eifrigen exegetischen und biographischen Produktion noch bloß um das zuletzt erwähnte Motiv des Literaten-Ehrgeizes handelte, und nicht ganz nackt und offen um das bei weitem bedenklichere einer bloßen Spekulation auf einen reichen buchhändlerischen Absatz; wobei die angeblich erstrebte Popularität des großen Namens in Wahrheit keineswegs das Endziel, vielmehr die Voraussetzung bildet! Selbst in Bayreuth sind zur Festspielzeit die seltsamsten Produkte dieser Art an den Schaufenstern zu gewahren. Wir kennen hochgeachtete Schriftsteller von tiefer Überzeugung und glänzenden Fähigkeiten, die uns aus dem Schatz ihres Innern wirklich Eigenes zu sagen hätten und sich mit einer gewissen Schamhaftigkeit dessen enthalten, in einem Buch über Wagner literarisch das Wort zu ergreifen, um nicht mit jenen allezeit Schreibfertigen verwechselt zu werden.

So viel über diejenige Literatur, die nach erreichtem Erfolge ‚von selbst kommt'. Es ist die Literatur post festum (die nicht ‚stirbt, wenn das Kunstwerk lebt') — anstatt einer solchen, die uns zum großen Feste der Kunst geleitet und vorbereitet. In diesem Sinne wenden wir uns, verehrter und günstiger deutscher Leser, an Dich und Dein eigenes Urteil: kann es in Deinen Augen eine bessere Selbstempfehlung geben, als die Berufung eines Autors darauf, daß er sich mit stolzem Bewußtsein zur Literatur ante

festum und pro festo gezählt wissen möchte, im aufrichtigen Bestreben, den schönen Tag des Festes bei vollem Sonnenlicht erst noch an seinem bescheidenen Teil mit herbeizuführen?

Wir sehen Dich willig und fahren demgemäß fort. Eine skeptische Frage liegt uns auf den Lippen, und fast ist ihre Beantwortung im vorstehenden bereits mit enthalten. Wir kommen nämlich zu dem zweifelvollen Bedenken, ob jener ‚Literatur, die von selbst kommt', und in der sich doch nur selten etwas Eigenes findet, etwas das nicht von anderen zuvor schon besser gesagt wäre, tatsächlich etwas Spontanes, aus dem Innern Stammendes, zur Mitteilung Drängendes innewohne? Ob sie überhaupt existieren würde, sobald man ihr die günstige Grundlage entzöge, auf welcher sie mit sumpfpflanzenmäßiger Üppigkeit wuchert? Sobald jener ‚Verleger' nicht da wäre, der im voraus kaltblütig berechnet, wieviel er bei dem Geschäft verdient und jener Schriftsteller, der aus so und so viel vorhandenen Büchern ein neues herstellt, indem er vor allem sich hütet, gerade diejenige Seite seines Gegenstandes zu berühren, durch welche dieser zu seiner wie zu unserer Zeit fortdauernd in schroffem Widerspruch steht. Wie viel Fälschung, willkürliche und unwillkürliche, bewußte und unbewußte, setzt doch noch bis zum heutigen Tage ein sog. ‚populäres' Buch über Wagner voraus, wenn es sich die rechte Beliebtheit erwerben und in recht weite Kreise dringen soll! Da handelt es sich ja neuerdings gar nicht mehr darum, den unbelehrten Leser eines derartigen Produktes zu der Höhe des Genius emporzuheben, vielmehr alles Außerordentliche, alles Tragische und Überragende im Leben und Wesen des gegen seine Zeit im leidenschaftlichen Kampf begriffenen Reformators auf die trivialste Weise zu entstellen und das große reine Bild, das wir von ihm haben, in den Staub der Gewöhnlichkeit niederzuziehen — durch ein ganz entsprechendes Anpassungsverfahren, wie es die von ihm geschaffenen Werke an unseren Operntheatern über sich ergehen lassen müssen! Beim Himmel, wir sind weit in der Schamlosigkeit dieses Anpassungsverfahrens gekommen, seit diejenigen, welche früher als Rezensenten gegen ein Werk, wie das Chamberlainsche Wagnerbuch, den Vorwurf erhoben, daß es den Genius zu sehr über das menschliche Niveau hinausrücke, — nun ihrerseits selbst Bücher zu schreiben anfangen und als Verfasser ‚wohlfeiler' Wagnerbiographien ins Feld treten. Es gibt wahrhaft abschreckende Beispiele dieser Art! Wir unsererseits ziehen diejenige Literatur vor, die in einem ganz anderen Wortsinne ‚von selbst kommt', nämlich nicht durch den Mißbrauch der Druckerpresse und die Spekulation

auf die schlimmsten Eigenschaften des Publikums, sondern aus dem tiefen Drang einer nicht zurückzuhaltenden Überzeugung, der es gänzlich gleichgültig ist, ob sie im ersten Augenblick die Zustimmung der großen Menge findet oder nicht.

Wir schmeicheln uns dessen, diesen ganz allgemein ausgesprochenen, allgemein gültigen Satz in vollem Maße auf unser gegenwärtiges Buch beziehen zu dürfen. Wir glauben aus diesem Grunde auch an unser Recht darauf, in bezug auf Inhalt und Form desselben einiger Nachsicht gewärtig zu sein; was daran noch unvollkommen ist, dafür ist unser Blick nicht verschlossen. Wie schon der Titel besagt, handelt es sich darin nicht um etwas durchaus Neues, organisch Entstandenes und Durchgearbeitetes; es sind ‚Gesammelte Aufsätze', die schon vorher zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten zerstreut das Licht des Tages erblickt haben, deren Vereinigung zu einem Ganzen uns aber dennoch ratsam dünkte. Jedenfalls haben sie nicht in unseren eigentlichen großen ‚Weltblättern' gestanden und waren deshalb einem weiteren Leserkreise bisher noch nicht dargeboten. Vielleicht dürfte darin vor einem prüfenden Auge manches allzusehr den Stempel des Gelegentlichen tragen. Sei es drum! Auf der anderen Seite ist ihnen dafür alles Systematisch-Schablonenhafte in Aufbau und Anlage fern und fremd; dem jedesmaligen Anlaß der Entstehung gemäß sind Ton und Durchführung in jedem einzelnen Fall ganz verschieden; das Einheitliche besteht einzig in ihrer Anordnung nach den sechs Werken und in der zugrunde liegenden Anschauung über die Bedeutung des Autors und seines Schaffens. Wir glauben, es läßt sich aus jedem derselben etwas lernen, bald nach der einen, bald nach der anderen Seite hin. Das genüge einstweilen für eine Schrift, die in dieser ihrer vorliegenden Gestalt nicht den Anspruch auf eine abschließende, monumentale Bedeutung erhebt. Um den einzelnen Beiträgen die Frische der ersten Entstehung nicht abzustreifen, haben wir es vielmehr für ratsam gehalten, nichts Wesentliches an ihrem Vortrag zu ändern, bis auf einige Zusätze und Einschaltungen jüngeren Datums. Hätten wir aber nun eine solche Neuherausgabe des Alten wagen und unternehmen können, ohne die aus eigener vollster Begeisterung hervorgegangene Mitarbeit des befreundeten ausgezeichneten Künstlers, der sich uns dazu an die Seite stellte und mit liebevollster Hingabe fast Seite für Seite geschmückt hat? Darüber mögest Du selbst, unser günstiger Leser, entscheiden. Du magst es getrost als das Werk zweier engverbundener Autoren betrachten, die in gleichem Maße dazu zusammengewirkt.

Lediglich im Bewußtsein einer solchen Mitarbeiterschaft konnten wir uns dazu verstehen, jedem einzelnen der sechs Hauptabschnitte eine ausführliche bloße Wiedererzählung und Inhaltsübersicht des jedesmaligen Werkes einzufügen. In einer Arbeit, die bloß an einen engeren Kreis von ausgesprochenen Verehrern und Bewunderern des jungen Bayreuther Meisters sich wendet, hätten diese Inhaltsangaben billig übergangen werden können. Und gewiß haben wir bei seiner Abfassung zunächst an diese Lesergruppe gedacht. Auf der anderen Seite hatten wir in einem Buch, das nach unserer Ansicht sehr wohl dazu angetan ist, selbst schroffe Widersacher eines Besseren zu belehren und aus ihrer bisherigen falschen Stellung zu bringen, mindestens auf denjenigen weitverbreiteten Teil des Publikums Rücksicht zu nehmen, der — eben infolge der Wirksamkeit jener Widersacher — die hier behandelten Werke einstweilen noch gar nicht aus eigener Anschauung kennt. Eben diesem verhoffen wir gerade auch durch die Vergegenwärtigung ihres dramatischen Inhaltes einen Standpunkt zur Erfassung der Kunst Siegfried Wagners zu gewähren, eine Art Schlüssel zu der inneren Einheit dieser Kunst überhaupt, dieser jungen kerndeutschen Kunst, die sich seither nur mühsam gegen den erdrückenden Widerstand einer weitverbreiteten prinzipiellen Gegnerschaft durchringt. Dazu mußte uns vor allem eine genaue Kenntnis der zugrunde liegenden Dichtung wesentlich dünken.

So sonderbar es nach den hergebrachten Anschauungen manchem, von den Lehren Richard Wagners noch gar nicht Berührten in unserem großen Publikum selbst heute noch klingen möge: man wird zum Verständnis des Komponisten, des Musikers Siegfried Wagner nie gelangen, wenn nicht in erster Reihe der Dichter Siegfried Wagner verstanden und gewürdigt wird, sowohl in der umfassenden Weite seines geistigen Horizontes, wie in der Behandlung und Anordnung seines jedesmaligen dramatischen Stoffes und der Originalität, Kraft und Neuheit seines sprachlichen Ausdruckes. Im Lauf eines Jahrzehnts hat er uns sechs lebensvolle, an Handlung und Charakteren, poetischen Motiven und Gestalten überreiche originelle Dramen auf die Bühne gestellt, an denen sich jeder dramatisch Schaffende — wenn dies nur so einfach wäre! — ein Muster nehmen kann. Er ist auch als Komponist überall Dichter, und zwar dramatischer Dichter, für dessen Gefühl Wort, Ton, Aktion, Szenerie durchweg Eines sind. Aller zugestandene Reichtum seines musikalischen Ausdruckes, die unerschöpfliche melodische Erfindung, die formenbildende und modulatorische Kraft, die spielende Bewältigung kontrapunktischer Schwierigkeiten, dabei die völlige

Enthaltung von all jenen gepfefferten harmonischen und instrumentalen Exzessen, ohne welche die heutige Generation sich des Orchesters gar nicht mehr bedienen zu können scheint: sie alle beruhen darauf, daß in Siegfried Wagners Dramen kein Ton erklingt, der nicht aus der innigsten Erfassung des dramatischen Gegenstandes, des szenischen Vorganges, entstanden, ihm sein Leben und Dasein verdankt.

Das wissen seine Gegner recht gut. Sobald ein neues Werk Siegfried Wagners hervortritt, wogegen richten seine zielbewußten Bekämpfer ihre spitzigsten, schärfsten, nicht selten vergifteten Geschosse? Immer gegen die zugrunde liegende Dichtung. So war es beim ‚Herzog Wildfang'; so ist es beim ‚Kobold', beim ‚Bruder Lustig' geschehen. So hat es sich beim ‚Banadietrich', beim ‚Sternengebot' wiederholt. Anläßlich dieses letzteren verstieg sich eine Münchener Kunstzeitschrift zu der bedenklichen Anerkennung: ‚Kann es einen besseren Befähigungsnachweis für den Komponisten Siegfried Wagner geben, als daß er sogar zu einem sinnlosen Wortgestrüppe (als ein solches war die gesamte Dichtung gekennzeichnet) genießbare Musik zu schreiben imstande war?' Uns scheint doch vielmehr das volle Gegenteil hiervon das einzig Mögliche: wer imstande ist sich an einer mißratenen, verfehlten Dichtung zu begeistern, um dazu eine ‚genießbare Musik' zu schreiben, für den geben wir in alle Ewigkeit die Hoffnung auf; nie und nimmer kann aus ihm ein dramatischer Komponist sich entwickeln. Es kann demnach auf ein Publikum, welches diese Werke nicht zu sehen und zu hören bekommt, um sich eine eigene Vorstellung davon zu bilden, sondern hierfür lediglich darauf angewiesen ist, was es in seinen Zeitungen liest, nichts abschreckender wirken, als die verdächtigenden Angriffe auf die dichterische Grundlage dieser Schöpfungen. Wir haben nie behauptet, daß Siegfried Wagners Werke ‚über der Kritik' stünden; es kommt aber doch sehr darauf an, von wem und in welchem Sinn und Geist diese ausgeübt wird. Das meiste über den Künstler Geschriebene hat mit dem, was man sonst unter einer ehrlichen Kritik versteht, nicht die geringste Ähnlichkeit, sondern borgt von ihr bestenfalls nur die äußere Einkleidung. Seinem Sinne nach war es meist nicht Kritik, sondern gehässiger Angriff.

Wer sich nun umgekehrt mit dem schaffenden Künstler Siegfried Wagner befreunden will, von welchem Punkte aus wird er dies am besten und sichersten tun? Eben dies kann er von jenen beflissenen eifrigen Gegnern des jungen Meisters lernen: von dem Punkte aus, den sie am heftigsten angreifen. Er wird sich zu allererst mit dem Dichter Siegfried Wagner

bekannt machen und dabei vor allem zu der befriedigenden Wahrnehmung gelangen, daß dieser Dichter seiner ganzen Natur und Anlage nach kein auf die Bühne verlaufener schöngeistiger Literat, sondern in erster Linie dramatischer Künstler ist. Damit ist viel gesagt. Wem es einstweilen zuviel sein sollte, in Siegfried Wagner so ohne weiteres den berufenen Dramatiker unserer Tage zu erkennen, weil es vielleicht das Maß dessen überschreitet, was er dem Schaffenden von sich aus entgegenzubringen gesonnen ist (und es liegt eine gewisse Berechtigung in dem Verhältnis, daß der wahre Künstler durch seine gestaltende Kraft seine Freunde und Verehrer sich erst erobert und selbst seine Gegner schließlich entwaffnet und unterwirft, — so daß ein anfänglicher Widerstand gern vorausgesetzt werden darf): mit dem wollen wir ebenso gern auf eine etwas niedrigere Stufe hinabtreten und uns mit ihm dahin einigen, daß er zum allermindesten ein — um uns eines heute noch mit Vorliebe auf ihn angewandten Ausdruckes zu bedienen — ‚szenisch-theatralischer' Dichter und Musiker sei. Das ist meist im üblen verdächtigenden Sinne gemeint; wir wollen das böse Wort aber in einem guten Sinne nehmen. Von einem Dichter und Musiker, der das Theater als sein angestammtes Ausdrucksorgan beherrscht, also von einem ‚szenisch-theatralischen' Dichter und Musiker läßt sich immerhin viel erwarten; denn die erste Bedingung für die Natur des Dramatikers ist damit gegeben. Von einem Dichter und Musiker, der nicht einmal diese erste Grundbedingung, dieses Grundelement der dramatischen Kunst sein eigen nennt, läßt sich gar nichts erwarten und hoffen. Am besten aber ist es, die Augen für die positive Dichternatur selbst weit zu öffnen, und wem wir in der nachfolgenden Analyse seiner bisherigen Schöpfungen dazu einen Dienst leisten könnten, bei dem würde der Zweck des vorliegenden Buches erfüllt sein.

Offenbar ist es auch — dank der Wirksamkeit der zahllosen Literaturzeitungen und Verlegerreklamen — bei dem heutigen Stande der Dichtung am leichtesten, ein unbelehrtes, ja mißleitetes großes Publikum gerade in dieser Beziehung zu verwirren. Wurde doch, vor nicht gar langer Zeit, von irgend einer Redaktion aus eine jener beliebten Rundfragen an die Vertreter unserer schönen Literatur gerichtet, ob — Richard Wagner ein ‚Dichter' sei? Und die Antworten fielen sehr abweichend und bedingt aus[1]).

[1] Ungemein belustigend konnte sich in dieser Beziehung die seltsame Anerkennung ausnehmen, welche dem Schöpfer des ‚Bärenhäuter' gleich bei seinem frühesten Jugendwerk in der ehemals angesehenen Münchener Allg. Zeitung zuteil ward, und in welcher es wörtlich

Das Verständnis für diejenigen Eigenschaften einer Dichtung, welche dem von der Musik getragenen Drama unentbehrlich sind: Gedrängtheit, Mark und Kraft, Ursprünglichkeit und individuelle Frische, des Wortausdruckes wie der Satzfügung, sind einer Zeit fremd geworden, die sich an einer schönrednerischen, breit durchgeführten, mit Bild und Gleichnis überladenen Literatur-, oder doch Literatenpoesie mit ihren unfruchtbaren Reim- und Verskünsten, den Geschmack verdorben und kein Bewußtsein mehr davon hat, was denn eigentlich für Poesie zu halten und was auf der anderen Seite als schöngeistig pikante oder sentimentale, meist durchaus undeutsche, Modekünstelei anzusprechen sei. Auf diesen Übelstand bauend, auf den Mangel an Pflege des Sinnes für einen originellen dramatischen Sprachausdruck, fällt es den Gegnern des jungen Meisters nur allzuleicht, ihrem vertrauensvollen Leserpublikum Sand in die Augen zu streuen. Kaum erscheint ein neues Werk Siegfried Wagners, so werden durch gewisse die breite Presse durchlaufende Notizen, die wörtlich oder in Variationen aus einem Blatt ins andere übergehen, regelmäßig die ausgesuchtesten Schönheiten eigenartigen Ausdruckes als angebliche Wortungeheuer, Schrullen und Monstruositäten, Mißgeburten der Manieriertheit und was sonst noch alles im voraus denunziert. Getrost könnte man statt dessen, mit dem gleichen Effekt, ebensolche aus dem Zusammenhang gerissene und anderweitig verfälschte Verse aus Goethes ‚Faust' einsetzen und darunter die höhnischen Worte: ‚also dichtete Siegfried Wagner!' Der gewöhnliche Leser wird dadurch getäuscht, er sieht nicht so genau hin und empfängt nur im Vorüberblättern ganz im allgemeinen einen ungünstigen Eindruck. Käme er in die Lage, einen solchen anmaßenden anonymen Vertreter des deutschen Kunstgeschmackes in seinem ganzen Dichten und Trachten in der Nähe zu sehen, so würde er sich freilich sagen, daß diesem zu mißfallen eine größere Ehre ist als seinen Beifall zu erringen!

Sehr treffend äußerte sich in dieser Beziehung erst kürzlich ein so freier deutscher Mann, wie der ausgezeichnete Grazer Friedrich Hofmann, über die zeitgenössische Kunst und ihre mulattischen Kunstinstinkte, wie sie sich gleichzeitig in der Produktion, wie in der Kunstkritik an das Tageslicht drängen. Bedenklich sei, so erklärt er, in der neueren Malerei das Gefallen

---

hieß: ‚Siegfried Wagner hat sich sein Textbuch natürlich selbst gedichtet. Weniger natürlich ist, daß er dies mit unzweifelhaftem Geschick getan hat; ja Schopenhauer hätte von *ihm* mit ungleich *mehr* Berechtigung als vom Vater nach der Einsendung des Nibelungentextes (!) sagen können: ›der Kerl ist ja ein Dichter!‹ (Siehe: Allg. Zeitung, München, vom 23. Januar 1899)'.

an der grellbunten Farbe auf Kosten der Form, wie in der neuesten Musik die rein sinnliche Freude am Lärm, an den ohrbeleidigenden Dissonanzen ohne erkennbare Ursache, an der Vergewaltigung der menschlichen Stimme. ‚Nicht mit Unrecht redet man bereits von einer Neger-Ästhetik in der Kunst, die ihr Entstehen keinem Zufall verdankt, sondern den durch das Judentum überall unter uns verbreiteten Keimen des Negerblutes. Kein Wunder dann mehr, wenn unsere heutigen Komponisten mit dem verräterischen Wollhaar Negerrhythmen bevorzugen und sich stärker erweisen in der Erfindung schallender Instrumente, als in der Erfindung neuer Melodien. Ärgerlich ist dabei nur, daß solche vorübergehende Erscheinungen, die ganz ›nach ihrer Art‹ sind, für Entwickelungen gehalten und uns Germanen in die Schuhe geschoben werden‘. Und wie mit der herrschenden Richtung in der Musik und Malerei, gerade so ist es vollends mit der breiten Masse unserer Theaterproduktion und schönen Literatur bestellt. Auch hier treffen wir in recht auffälliger Weise die gleichen Strömungen eines verzerrten Sezessionismus oder verschwommenen Impressionismus von opiatischem Reiz, auch hier überwiegt in einem ganz bedrohlichen Maße die Üppigkeit und unverhüllt nackte Sinnlichkeit, wie dies aus deutscher Naturanlage, selbst in ihren schlimmsten Verirrungen, unerklärlich wäre. Ist es nicht auch auf diesem Gebiet einzig jene ‚Negerästhetik‘, welche uns Erscheinungen erklären kann, wie sie uns sonst auch nur als ein Durchgangsstadium deutscher ‚Entwickelung‘ unerklärlich bleiben müßten? Ein gar leichtes Spiel haben gerade die Gegner Siegfried Wagners bei einer an solchen Vorbildern erzogenen Generation. Da sie augenblicklich das Feld noch beherrschen, konnte es sich zutragen, daß z. B. ein Werk, wie das ‚Sternengebot‘, bevor es noch seinen Lauf über die Theater antrat, für eine Zeitlang ganz von der Bühne, worauf es erschienen war, förmlich weggelogen werden konnte. Nur an vereinzelten Stellen dieses durchaus zahmen und friedfertigen Buches, das sich überall an das Positive seiner Aufgabe hält, haben wir einen mahnenden Seitenblick auf die Beschaffenheit der unerfreulichen Mächte geworfen, denen es bisher gelang, eine Art trennender Scheidewand zwischen Siegfried Wagner und seinen Zeitgenossen aufzuwerfen und — durch Verschweigen und Entstellen — seine Werke nach Möglichkeit von der ihnen gebührenden Verbreitung zurückzuhalten. Einstweilen haben sie die Oberhand; wie lange aber können sie doch einem gesunden deutschen Sinn gegenüber das Heft in den Händen behalten? Darüber kann einzig Zeit und Erfahrung belehren.

Und deshalb ist das zweite ausschlaggebende Moment, das dem Verfasser bei der Ausführung der nachstehenden Beiträge zur Erkenntnis des dramatischen Kunstschaffens Siegfried Wagners vorschwebte, der Hinweis auf die kerndeutsche Natur dieses Schaffens. Wir betonten in erster Linie seine eminent dramatische Beschaffenheit; unser ganzes vorliegendes Werk von seiner ersten bis zur letzten Seite ist aber andererseits dem Nachweis dessen gewidmet, wie innig es mit dem gesamten deutschen Volksleben und Volksglauben zusammenhängt. Darin liegt das unzerreißbare Band, das ihn — von seinem ‚Bärenhäuter' ab bis zu seinem jüngsten Werke, dem ‚Banadietrich' — mit dem Empfinden eines deutschen Publikums in ununterbrochener Fühlung erhalten haben sollte, darin aber zugleich der Ansporn für die beiden Urheber des vorliegenden Werkes, des Schriftstellers wie des zeichnenden Künstlers, das von ihnen beiden gleich stark Empfundene nach Maßgabe der ihnen verliehenen Kräfte zum Ausdruck zu bringen. Möge ihre gemeinsame Arbeit bei allen Deutschempfindenden einen entsprechenden Widerhall antreffen; dann möge auch von ihr jenes Meisterwort seine freudige Geltung haben: ‚sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt!'

Riga, im November 1910.

C. Fr. Glasenapp.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Zur Einführung.

1. Biographisches 3
2. Siegfried Wagner als schaffender Künstler 24

I. Der Bärenhäuter.

1. Übersicht über die dramatische Handlung 39
2. Bärenhäuter-Studien.
   - I. Zur Idee des ‚Bärenhäuters' 48
   - II. Der Bärenhäuter als Sonnenheld in Mythus und Märchen 54
   - III. Der Ring als Erkennungszeichen 59
   - IV. Die Würfelszene und ihre sagenhaften Vorbilder 65
   - V. Einzelne Züge der Dichtung 71

II. Herzog Wildfang.

1. Übersicht über die dramatische Handlung 85
2. Allerlei Blätterrauschen. ‚Herzog Wildfang' im Spiegel der musikalischen Kritik.
   - I. Nach der Uraufführung 104
   - II. Sieben Jahre später 120

III. Der Kobold.

1. Die Koboldsage bis auf Siegfried Wagner 131
   - I. Die Wortbedeutung des ‚Kobold'-Namens 132
   - II. Zur Naturgeschichte des Koboldes 135
   - III. Wesen und Herkunft des Hausgeistes 145
   - IV. Die Koboldsage bei Siegfried Wagner 152
2. ‚Der Kobold' von Siegfried Wagner. Übersicht über die dramatische Handlung . . . 156
3. Zu Siegfried Wagners ‚Kobold'.
   - I. Die Sage vom treuen Ekhart 180
   - II. Der Talisman und Anderes 188

IV. Bruder Lustig.

1. Übersicht über die dramatische Handlung 203
2. Zur Uraufführung des ‚Bruder Lustig'. (Hamburg, 13. Oktober 1905) 215
3. Die Andreasnacht-Sage.
   - I. Der Apostel Andreas in der kirchlichen und der Volkssage 225
   - II. Das Losengehn 230
   - III. Der Liebhaber zum Essen eingeladen und Verwandtes 238
4. Zur Quellengeschichte der Sage von Heinrich von Kempten 247

V. Sternengebot. Seite

1. Allgemeines über Sternenglauben und Sterndeutung 255
2. Übersicht über die dramatische Handlung des ‚Sternengebots' 275
3. Einige Goethesche Gedanken in ihrer Anwendung auf die Dichtung Siegfried Wagners 288
4. Über den Ausgang der Handlung in Siegfried Wagners ‚Sternengebot'. Eine Gelegenheitsbetrachtung 318

VI. Banadietrich.

1. Übersicht über die dramatische Handlung 327
2. Die Sage vom ‚wilden Jäger' 332
3. Banadietrich 346
4. Wittich und Dietleib 356
5. Raunerath und Schwanweiß 368
6. Die größte Sündentat 382

VII. Über den inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners 391

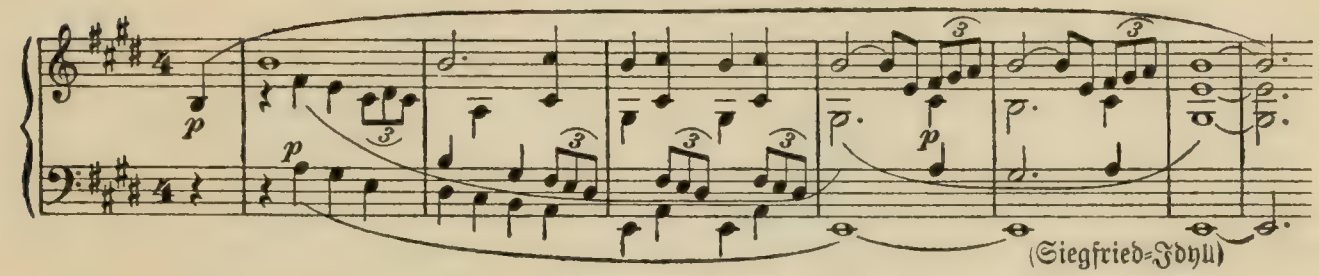
Namen- und Sachregister 407

Zur Einführung.

1. Biographiſches.
2. Siegfried Wagner als ſchaffender Künſtler.

1.

Biographisches.



(Siegfried-Idyll)

Es war Dein opfermutig hehrer Wille,
der meinem Werk die Werdestätte fand,
von Dir geweiht zu weltentrückter Stille,
wo es nun wuchs und kräftig uns erstand,
die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
uraltes Fern zu trautem Heimatland.
Erscholl ein Ruf da froh in meine Weisen:
‚ein Sohn ist da!‘ — der mußte Siegfried heißen.

Richard Wagner.

Als einst Richard Wagner — nach langem vergeblichem Ringen — sein großes Reformationswerk im Gebiete der deutschen Kunst unter dem Schutz eines jungen deutschen Königs zu vollbringen trachtete, trat ihm auf dem Boden der bayerischen Residenz der heftigste Widerstand entgegen, den er noch je erfahren. Die düsteren Mächte des jesuitischen Ultramontanismus entfesselten gegen ihn einen wahren Sturm der Bekämpfung seiner Person und seiner hochsinnigen Reformpläne, und die wohlmeinende Absicht des größten schöpferischen Genius, der begeisterte Wille seines königlichen Beschützers konnte — auf dem Isarhügel — nicht zur Verwirklichung gelangen!

Besiegt von den Intriguen seiner im Dunkeln schleichenden Gegner, wandte er sich von München — seiner ‚Hölle‘ — ab in die freie Gebirgseinsamkeit der Schweiz, an den anmutigen Vierwaldstättersee. Dort in der von aller Welt entrückten, traum- und zauberhaften Stille des Landgutes Triebschen bei Luzern, auf der wellenumspülten grünen

Halbinsel mit ihren schönen alten Bäumen, angesichts des Rigi und Pilatus, schuf die opfermutige Liebe einer edlen Frau ihm das heimisch traute Asyl; dort erblickte — am 6. Juni 1869 — Siegfried Wagner das Licht dieser Welt. Dort sang ihm sein Vater in dem lieblichen, seither zum populären Gemeingut gewordenen ‚Siegfried-Idyll' das zart erhabene Wiegenlied; dort schuf er an seinem großen Werke, dessen szenische Verwirklichung ihn bald darauf als gebieterische Pflicht aus der Triebschener Stille an einen neuen, dauernden Wohnsitz im Herzen von Deutschland führen sollte. In dieser entzückenden Abgeschiedenheit verbrachte Siegfried Wagner seine ersten Kinderjahre unter den Augen seines großen Vaters, der ihm im voraus die dereinstige Pflege seiner Werke als Lebensaufgabe zuwies, — in brieflichen Äußerungen, die uns heute, zur Zeit ihrer Verwirklichung, erst recht die Bedeutung eines weitreichenden Vermächtnisses haben.

Im Mai 1872 siedelte der Meister zur Grundsteinlegung seines Festspielhauses nach dem von ihm erkorenen, aus dem Schlummer einer mehr als hundertjährigen Vergessenheit erweckten und einer höchsten nationalen Kulturbestimmung zugeführten Bayreuth über. Siegfried war damals noch nicht volle 3 Jahre alt. Den Seinigen ward die freundliche, vornehm-idyllische fränkische Kreisstadt zur zweiten Heimat; in ihr ist Siegfried Wagner zum Bewußtsein seiner selbst und seiner Umgebung erwacht. Wir übergehen hier die gewaltigen Eindrücke außerordentlichster reformatorischer Kunsttaten, welche auf seine frühe Jugend von Einfluß waren; soweit dieselben nicht mit den Erlebnissen seines Vaters zusammenfallen und somit in unserer großen Wagnerbiographie nachgelesen werden können, hat sie Ludwig Karpath in einer fesselnd geschriebenen monographischen Skizze ‚Siegfried Wagner als Mensch und als Künstler'[1] geschildert. In den Briefen des Meisters an seine Freunde wird der ‚wunderbar schöne und kräftige Sohn, mit hoher Stirn und klarem Auge' wiederholt erwähnt: ‚er wird seines Vaters Namen erben und seine Werke der Welt erhalten!' Und wiederum, im Hinblick auf die frevelhafte Art, wie die Theater mit seinen Schöpfungen umsprangen: ‚Nun, geschaffen ist es doch! Und dereinst — da muß mein Junge für das Rechte sorgen!' Wir erfahren darin so manchen kleinen Zug seiner Charakterentwickelung, wenn es z. B. in einem Briefe aus Verona, vom 18. September 1876, an Friedrich Feustel heißt: ‚Fidi hat heute dem Kutscher, weil er immer die Pferde hieb, die Peitsche weggenommen' usw. Und wenige Jahre später, als die reichen geistigen Gaben des Kindes sich bereits augenscheinlich zu entfalten begannen, in den ungedruckten Reimzeilen, die seine Vaterfreude zum stolzen Ausdruck bringen: ‚Kann ich ihm wenig lehren und erwerben: das Fürchten doch soll er von mir nicht erben!'

Und dieses Erbteil vollster Unbefangenheit und echt Siegfriedischer ‚Furchtlosigkeit' ist, für die Ausübung seines vermächtnismäßigen Lebensberufes, das wichtigste, dem jungen Künstler zuteil Gewordene verblieben: die sich selbst getreue Persönlichkeit, die freudig aus dem eigenen inneren Reichtum schöpfende Eigenart, in der er jetzt nicht bloß als nachschaffender Bewahrer und Erhalter des väterlichen Gutes, sondern auch als selbsttätig

[1] In der bei Herm. Seemann Nachf. erschienenen Sammlung ‚Moderne Musiker', von der sie ein reich illustriertes Bändchen bildet.

1873.

Schaffender vor uns dasteht. Er läßt sich durch keinerlei starren Dogmatismus von außen her etwas vorschreiben; er fragt nicht danach, was andere, aus den schiefen Voraussetzungen einer einseitigen Auffassung der väterlichen Ideen heraus, von ihm erwarten oder begehren; er gibt sich, wie er ist, und tut wohl daran, nicht im geringsten und leisesten auf seine ‚Kritiker' zu hören. Die seltsame Fiktion seitens dieser letzteren, ihre höchst verworrenen Vorstellungen in irgendeine, auf den Künstler direkt bezügliche Form von allerlei wohlgemeinten Ratschlägen über das, was er tun und lassen sollte, einzukleiden, könnte daher endlich aufgegeben werden. Er verlangt keine andere Schätzung als die, welche dieser seiner produktiven Eigenart gemäß und gerecht ist; am wenigsten ist es ihm um eine panegyrische Verherrlichung irgendwelcher Art zu tun. Aber er will nicht nach irgendeiner im voraus fertigen Schablone beurteilt sein, sondern vollberechtigterweise als das, was er ist, erst verstanden werden.

Und so verbindet sich in ihm mit allem wohlbegründeten hohen Selbstgefühl eine ganz erstaunliche Bescheidenheit und richtige Einschätzung seines Wertes, wie wir sie bei unseren jungen Künstlern sonst vergebens suchen. Die meisten derselben haben zuviel bewußte Sorge und Mühe mit dem, was ihm das Unwillkürlichste, ungezwungen Natürliche ist: sich selbst zu behaupten, *er selbst zu sein!* — — — —

Es ist kein Zufall, daß das dramatische Gebiet, dessen Pflege und Ausbildung er sich angelegen sein läßt, mit dem — kaum von ihm selbst geprägten, dennoch aber in aller Munde befindlichen — Terminus der ‚Volksoper' bezeichnet worden ist. Siegfried Wagner liebt das Volk, wie nur irgendein Hochgeborner es lieben kann, wie es sein großer Vater geliebt hat; und in der Umgebung seiner Familie, inmitten einer hohen sozialen Kultur aufgewachsen, ist es ihm doch von früh auf lästig und unangenehm gewesen, sich im Äußern von anderen Knaben seines Alters zu unterscheiden. Wie andere Kinder hat auch er seine Festtagskleider gehabt, eine rote und eine violette Samtbluse hat darin ihre historische Rolle gespielt: er selbst sich aber einzig im grauen Alltagsrocke behagt. Nun weilte aber einmal Liszt auf einem seiner, fast alljährlichen, Augustbesuche in Bayreuth und wollte eines Tages von Wahnfried aus dem ehrwürdigen Dekan Dittmar einen Besuch machen, einem der höchstgeschätzten, leider durch einen allzufrühen Tod abberufenen Freunde des Meisters aus der ersten Bayreuther Zeit. Auf diesem Besuch sollte Siegfried ihn begleiten, und dem Großvater zu Ehren ward ihm dazu das Feierkleid angetan. Man ging durch die große Eschenallee des Hofgartens: der Knabe in der violetten Samtbluse den Erwachsenen voraus, in auffälligem Unbehagen mit den Schultern und Ellbogen zuckend, als wäre ihm das Kleidungsstück unbequem, so daß Liszt fragte: ‚Was hat er denn heute?' Da wurde ihm erklärt, daran sei die Samtbluse schuld, und noch in späten Zeiten entsann man sich in Wahnfried, wie herzlich Liszt über diese Erklärung gelacht habe. Damals war Siegfried Wagner 4 Jahre alt; aber seine Natur bereits völlig ausgesprochen: die gleiche Schlichtheit und Einfachheit ist ihm bis zum heutigen Tage verblieben.

In Liszts Briefen an seine fürstliche Freundin, die über alles im Hause Wahnfried Erlebte doch nur so äußerst spärliche notizenhafte Nachrichten geben, finden wir gleichwohl zu wiederholten Malen die früh wahrgenommene hohe Begabung Siegfrieds für die

Architektur erwähnt. Immerhin gehört die Kundgebung dieser Anlagen erst einer Periode an, in welcher, bei den mehrfachen längeren Aufenthalten der Familie in Rom, Venedig, Florenz, Neapel, Sizilien die Eindrücke italienischer Renaissancebauwerke seinem offenen Auge entgegentraten und zur Nacheiferung herausforderten. Wenn in Palermo, wo er unaufhörlich zeichnete, seine Schwestern von einem Ausgang durch die Straßen heimkehrten, wie oft wußten sie davon zu berichten, in welcher Situation sie ihren Bruder gefunden: nämlich entweder dem Dom oder auch der Kirche San Agostino oder San Domenico gegenüber sitzend und zeichnend, umringt von einem dichtgedrängten Volkshaufen, einem Schwarm gaffender Neugieriger, der aus allen Ecken und Enden sich um ihn scharte, um zu sehen, was der zwölfjährige Knabe da treibe und wie sich in dem aufgeschlagenen Blatt auf seinen Knien die Linien zu einem getreuen Abbild des vor ihm stehenden mächtigen Baues verbanden — ganz wie es einst Goethe in Malfesine am Gardasee ergangen war. Aus diesem Umstand, insonderheit aber aus der Verkennung der Vielseitigkeit einer universal beanlagten Künstlernatur, hat sich die, in späteren Zeiten viel kolportierte, falsche Angabe abgeleitet, als wäre er jemals von väterlicher Seite her zum Architekten ‚bestimmt' gewesen. Nein, es handelte sich hierbei um keinerlei autoritative Bestimmung; vielmehr um eine rein spontan hervortretende Erscheinung, die sich dem Blick seiner nächsten Angehörigen nicht entziehen konnte. ‚Siegfried zeigt eine hervorragende Befähigung für die Baukunst', schreibt Liszt schon im September 1880 aus Siena, wo er mit der Familie des Meisters einige glückliche Wochen verbrachte, ‚er zeichnet Gewölbe, Fassaden und Türme; er ist eine der anziehendsten und lebhaftesten Kindernaturen, denen ich begegnet bin.'[1] Es existiert aus dieser Zeit ein umfangreiches Skizzenbuch mit lauter selbsterfundenen Entwürfen zu Kirchenbauten verschiedener Stilarten, Fassaden, Innenansichten, Grundrissen und Durchschnitten; berühmte Fachkünstler, wie der Architekt Seidl, oder auch der Maler Franz Lenbach, sahen sich dadurch veranlaßt, dem Dreizehnjährigen eine große Zukunft auf dem Gebiete der Architektur vorauszusagen, — ungefähr wie seinem Vater im gleichen Alter wegen seiner Kenntnis der griechischen Sprache, Geschichte und Mythologie durch seine Lehrer mit Bestimmtheit die Laufbahn eines Philologen zugewiesen worden war. Wer Siegfried Wagner im Tannhäuserjahr 1891 so nebenher mit virtuoser Geschicklichkeit die schwierigsten Pirouetten und Entrechats ausführen sah, konnte vielleicht mit demselben Recht glauben, er sei zum Ballettänzer geboren!

Von einer Bestimmung des Knaben für ein gewisses Studienfach haben diejenigen am lautesten öffentlich gesprochen, die vermöge ihrer völligen Unkenntnis am wenigsten dazu berufen waren; und man könnte diese gern wiederholte Behauptung, wo sie trotz allen Widerspruchs immer noch verlautbart, nachgerade nicht mehr als bloßen Irrtum, sondern als bewußt aufrechterhaltene tendenziöse Unwahrheit kennzeichnen. ‚Mein Sohn soll werden und lernen, was er Lust hat', das ist eine andere charakteristische briefliche Äußerung des Meisters: sie bringt seine Gesinnung deutlich zum Ausdruck. So sehr er sich an dieser früh ausgesprochenen Begabung freute, meinte er vielmehr besorgt, man dürfe

[1] Vgl. Liszts Briefe an die Fürstin Wittgenstein, IV, 299. Vgl. ebendaselbst S. 364 (November 1882 aus Venedig: ‚Siegfried zeigt die erstaunlichste Begabung für architektonische und andere Zeichnungen.'

Acireale 1882.

dieser nicht zu viel Nahrung geben, wie es mit Liszts Virtuosität auf dem Klavier geschehen sei; sonst würde das Übrige zu sehr vernachlässigt.[1] Noch bestimmter heißt es in einem uns vorliegenden Briefe vom 10. September 1882, ein halbes Jahr vor seinem Tode, also gewissermaßen in letztwilliger Verfügung: ‚Die Erziehung meines Sohnes, seine spätere Anleitung zu meiner Vertretung nach meinem Tode usw. dünken mich jetzt das Wichtigste, was mir zu besorgen übrig bleibt.‘[2] Keine höhere Befriedigung aber hätte er jemals haben können — das ist über jeden Zweifel gewiß — als ihn gerade auf dem Gebiete des dramatischen Schaffens und Gestaltens mit solcher Schöpferkraft und Sicherheit, wie wir es heute erleben, sich betätigen zu sehen! Auch hierauf deutet ein auf uns gekommener Ausspruch hin: ‚Wenn er mit 24 Jahren seinen Götz von Berlichingen schreibt, so werde ich es noch erleben.‘ Dazu ist es denn freilich nicht gekommen, die aufreibenden Kämpfe seiner letzten Jahre, der andauernd heftige Widerstand von außen her, der Kummer und die Nöte, die ihm dieser Widerstand für sein großes Werk bereitete, haben ihn das von ihm ersehnte und erhoffte ‚hohe Alter‘ nicht erreichen lassen.

Wie hellsichtig klar aber er, dem die Mitwelt nichts erspart hatte, um ihr bis in das tiefste Innere zu schauen und die sog. ‚Nachwelt‘ (da jede Mitwelt zugleich eine solche ist) als ihr durchaus wesensgleich zu erkennen — wie klar er die zukünftigen Kämpfe seines Sohnes um die Anerkennung seiner Selbständigkeit voraussah, das beweisen zahlreiche seiner Aussprüche. ‚Er wird schwer an einem solchen Vater zu schleppen haben‘, sagte er 1880 zu Neapel, und noch wenige Wochen vor seinem Tode, als er kürzlich so nebenher den ersten von Siegfried gesetzten Choral korrigiert hatte und ihn nun dabei traf, wie er sich durch kein Geräusch seiner Umgebung darin stören ließ, in sauberer kalligraphischer Rundschrift eines seiner ersten dramatischen Produkte zu entwerfen und dialogisch durchzuführen, sprach er seine ernste Befürchtung aus, daß sein eigener Ruhm einst erdrückend und verdunkelnd auf die Laufbahn seines Sohnes wirken könnte. Wie richtig durchschaute der große Seher und Weltkenner auch in dieser Beziehung mit voller Bestimmtheit das Kommende, Unvermeidliche! Jenes, nicht erhaltene, erste dramatische Produkt des jungen Dichters, dessen sich sein Urheber heute vermutlich selbst kaum noch entsinnt, war ein — in sich gewiß schon wohl aufgebautes und theatralisch durchdachtes — Lustspiel, vielleicht noch von kindlich moralisierender Tendenz? — denn es hieß: ‚Die Lügner.‘ Nomen et omen, wieviel und unausgesetzt hat nicht gerade Siegfried Wagner sein ganzes Leben hindurch bis zum heutigen Tage — wenn auch nur im rein passiv ignorierenden, vornehm gewährenlassenden Sinne (kaum je ist von ihm ein anderes Dementi als das der Tat ans Licht getreten) — mit den professionellen Lügnern, Entstellern und Verleumdern unserer atemlos schreibenden und druckenden Öffentlichkeit zu tun gehabt, nach deren Praxis und innerstem Glaubensbekenntnis ‚das Lügen einmal dem Leben so notwendig ist, daß ohne dasselbe die gesamte Geschäftstätigkeit der Welt von dem Beeinflussen der Volksvertretungen bis zu dem Verkauf von Schnitt- und Ellenwaren sich in anarchische Unordnung auflösen müsse, die Gesandten in anderen Reichen für ihre Herren,

[1] Ausspruch aus der Sienaer Zeit (1880). — [2] Original im Besitz des Verfassers.

und ihre Herren zu Hause für sich selber lügen' (Carlyle),[1] ganz davon zu schweigen, wie ohne dieses Auskunftsmittel eine geeignete Lenkung und Regulierung der öffentlichen Kunstinteressen und eine Beeinflussung des Publikums zu denken wäre, damit diesem nicht Stücke gefallen, die ihm zurzeit noch nicht — vielleicht 10 Jahre später — gefallen dürfen, weil inzwischen noch andere dranzukommen haben, um ihren Tagesruhm, vor allem aber ihre Tantiemen zu ernten. — —

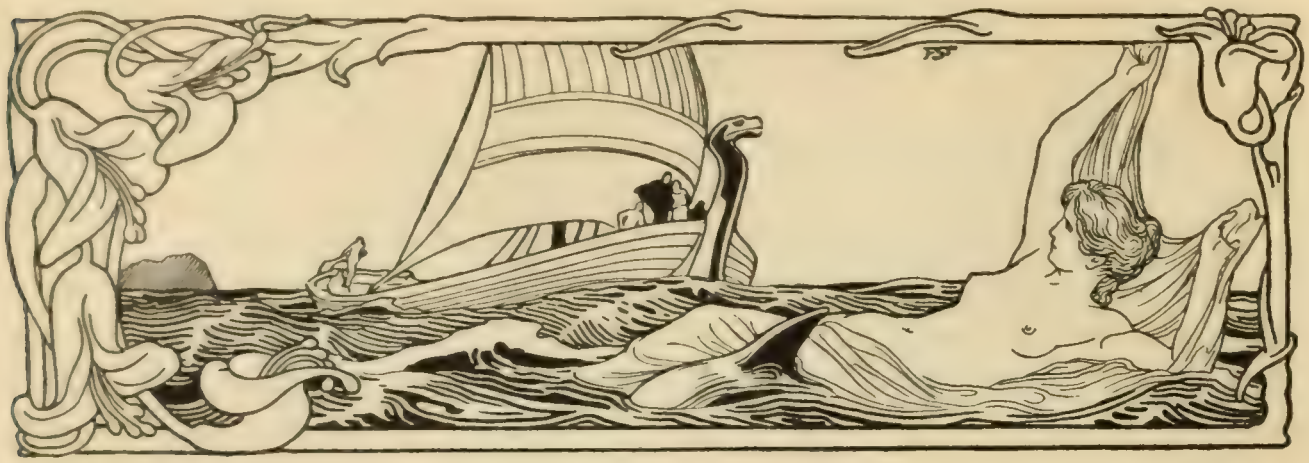
Der alle Welt erschütternde Verlust, den Siegfried Wagner in seinem noch nicht vollendeten 14. Lebensjahr durch den Tod seines Vaters erfuhr, mußte auch auf die fernere Regelung seiner Erziehung von Einfluß sein. War er bis dahin, vorzüglich durch Heinrich von Stein, privatim zu Hause unterrichtet worden, so trat er nun, unter Vermeidung alles Außerordentlichen und Ungewöhnlichen, als Schüler in das Bayreuther Gymnasium ein. Mit Dankbarkeit gedenkt er noch heute seines damaligen Rektors Großmann. Einer seiner dortigen Lehrer nahm ihn besonders scharf aufs Korn; er vermeinte, aus irriger Annahme, in ihm ein verwöhntes ‚Muttersöhnchen' zu treffen, wurde aber bald seines Irrtums gewahr. Auch während seiner Bayreuther Schülerzeit folgte der Knabe gern der Neigung, seine Altersgenossen und Schulkameraden als seinesgleichen zu betrachten, sie nach Wahnfried einzuladen und auf gleichem Fuße mit ihnen zu verkehren. Wir übergehen diese Zeit, wie auch die darauffolgende Studienperiode als Architekt. Ersterer (der Bayreuther Schülerzeit) verdankt er, neben einer gründlichen humanistischen Bildung, durch eine sorgsam gepflegte Heimatkunde die Befestigung seiner tiefeingewurzelten, all seine poetischen Schöpfungen durchdringenden Liebe zu seiner oberfränkischen Volks- und Naturumgebung. Letzterer eine beneidenswert solide und gründliche Fachkenntnis in der Baukunst, die ihn jene, mit allem Ernst und Eifer betriebenen technischen Studien nie hat bereuen lassen. Nicht allein, daß er sich in der Folge sein Wohnhaus, die trauliche Stätte seines Schaffens, nach eigenem Wohlgefallen selbst errichten konnte, sondern, was mehr wert ist, er ist in den baulichen Angelegenheiten der Instandhaltung des Festspielhauses nicht von den Berichten seiner Maschinisten oder Baumeister abhängig, sondern stets imstande, alles Nötige als Fachmann durch eigenen Augenschein zu prüfen.

[1] Das im Original enthaltene Wortspiel mit to lie (liegen) und to lie (lügen) ist im Deutschen nicht wiederzugeben.

Daß er während dieser Berliner Studienzeit es nicht unterließ, mit den Musik- und Theaterzuständen der Reichshauptstadt dann und wann die ihm erwünschte Fühlung zu unterhalten, braucht nicht hervorgehoben zu werden; außerdem erfahren wir es durch die brieflichen Nachrichten Hans von Bülows, der sich einmal bei der Konzertdirektion Hermann Wolff für ihn verwendet. ‚Der Sohn des Meisters, Herr Siegfried Wagner', schreibt er Ende Oktober 1890, ‚wohnt jetzt in Berlin, Mittelstraße 16/17 IV bei Frau Stromer. Er ist viel zu diskret, um etwa Karten der Philharmonischen Konzerte zu beanspruchen, zu erbitten. Ich überlasse es Ihrem Ermessen, ob Sie usw. usw. Zum neulichen Konzert (Bülows) konnte er sich kein Billett lösen, weil keins lösbar'.[1] Über einen Besuch des damals 60jährigen Meisters bei dem 20jährigen Studenten der Architektur, zu dem er es nicht scheute, die vier Treppen hinaufzuklimmen, erfahren wir ebendaselbst, daß er diesen letzteren zu Hause getroffen und sich an seinem ‚wahrhaft vornehm einfachen und angenehm sozusagen herzlichen Benehmen' erfreut habe. Auch eines Gegenbesuches am Sonntag 7. Dezember, 5 Uhr Nachmittags wird gedacht: es sei eine ‚drollige exotische gemütliche Stunde' gewesen.[2] Doch sind das Details, die bereits fast außerhalb des Rahmens unserer Studien liegen und die wir hier nur erwähnen, da sie an der genannten Stelle ohne unser Zutun an die Öffentlichkeit gedrungen und jedermann zugänglich sind.

Eine entscheidende Wendung in seiner Entwickelung aber brachte ihm, nach Absolvierung dieser Studien, im Jahre 1892 die reiche Anregung seiner großen Weltreise nach Indien, China und Japan. Während dieser Zeit beschäftigte er sich auf der langdauernden Seereise mit dem Studium der Schriften seines Vaters, Schopenhauers und Gobineaus, dichtete und zeichnete, entwarf mannigfache Pläne zu dramatischen Werken. Gedanken von nachhaltiger Entscheidung stiegen damals in seinem vielbewegten Innern auf. Aus dem ‚Architekten' löste sich die Natur des Dichter-Musikers unter mancherlei, nur ihm selbst bekannten inneren Kämpfen und Gegensätzen, die er einstweilen vor den Seinigen noch zurückhielt. Aber ein photographisches Bildnis aus der Zeit dieser Reise zeigt den von Natur und Schicksal reichbegabten und hochgestellten jungen Mann mit einem tiefen, fast schwermütigen Ausdruck des Auges, in welchem man wohl die Tristan-Frage lesen kann: ‚zu welchem Los erkoren?'

[1] Hans von Bülow, Briefe, Bd. VII, S. 314. — [2] Ebendaselbst, S. 315 und 320. Ähnlich hatte Bülow schon 7 Jahre früher (25. Nov. 1883) teilnehmend nach Dresden geschrieben, als das Meininger Theater dort gastierte: ‚Hast Du Chronegk gefragt, ob und wo Wagners Sohn Vorstellungen besucht?' (Ebendaselbst, S. 314/15.)



Seine reichhaltigen Tagebuch-Aufzeichnungen, Skizzen und Entwürfe aus dieser Reiseperiode wurden von ihm, nebst mancher interessanten fremdländischen Akquisition, gerade noch in die Heimat zurückgebracht, um dort auf rätselhafte Weise zu verschwinden, für lange Zeit gänzlich in Verlust zu geraten und erst nach Jahrzehnten aus völliger Verschollenheit zur Freude der Seinigen, für die sie bestimmt waren, wieder aufzutauchen. Erhalten hatten sich inzwischen bloß eine Reihe von ihm entworfener Aquarelle nach wechselnden landschaftlichen Motiven des fernen Orients; sowie einige Reisebriefe, welche dem Schreiber dieser Zeilen schon damals zum Teil bekannt wurden. Auch diese sind bereits von großer Bedeutung für die Gesamtheit seiner Persönlichkeit und ihrer glücklichen Eigenschaften: Kindlichkeit und Reife, Bestimmtheit des Blickes, Sicherheit der Weltanschauung, Fähigkeit alles Üble in Menschen und Dingen von sich zu weisen, Eigenart, Schlichtheit und Humor.

‚Ich mache Porträts von allen Mitfahrern', heißt es in einem derselben, vom Deck des ‚Shannon' datiert, ‚und meistens merkwürdigerweise sehr glückend, besonders des Kellners, den wir den Duke of Clarence nennen, — eine vollständige Romanerscheinung, so aristokratisch wie selten ein Adliger.' Der schroffe Fels von Gibraltar, die Vegetation zu seinen Füßen, die Palmen, Rosen, Orangen, Limonen, Kakteen tun die erste landschaftliche Wirkung nach der Seereise von London bis in das Mittelmeer. ‚Der ganze südliche Zauber, mit unheimlich sinnlicher Gewalt, ergreift uns: schwere fallende Regentropfen, rötliche Erde, und welche Wärme! O du herrlicher Süden!' Und im Anschluß daran Granada, die Alhambra mit ihren entzückenden Reizen. ‚Ist's ein Traum? ist das Stein? Hat das eine Menschenhand getan? Kann man das berühren? Zergeht es nicht, wie die herrlichsten unserer Phantasiebauten? Der Löwenhof, die Abenceragen-Halle, all die unglaublich feinen Räume, die nach außen wie einfache düstere Türme sich zeigen; die kleinen Höfe mit Zypressen usw. usw. — Gott, ist das alles ein Traum? Welch eine große Kultur ist da untergegangen, — und an ihrer Stelle? Verzopfter unfreier Jesuitenstil, herzlos und fanatisch! Die christliche Kultur wird einem hier ganz verhaßt, besonders als wir nachmittags in den kalten Dom gingen aus dem 17. Jahrhundert, teils mit elenden Barockschnörkeln, plump, hohl, falsch, mit Pfaffengebrumm, scheußlichen ekstatischen Märtyrerbildern usw.'

Sehr lebhaft vergegenwärtigten uns diese enthusiastischen Ausrufungen die ihnen buchstäblich entsprechenden Äußerungen des Meisters mehr als zehn Jahre früher, an einem schönen Sommerabend des Jahres 1881, im Garten von Wahnfried von diesem beim sanften Plätschern des Springbrunnens mit der ihm eigenen hinreißenden Wärme vor einem kleinen vertrauten Kreise lauschender Zuhörer vorgebracht, nachdem er eben jene Überreste einer untergegangenen Kultur anläßlich der Umgebung seines Klingsor, aus bloßen Schilderungen und Abbildungen in irgendeinem Prachtwerke in der Phantasie sich vergegenwärtigt hatte. ‚Kinder, wenn ihr das nicht gesehen habt, könnt ihr nicht glücklich sein!‘ heißt es in den Siegfried-Briefen. Es war dem Meister zu keiner Zeit seines Lebens vergönnt gewesen, die Sehnsucht eigener Anschauung der Trümmer hellenischer oder auch nur maurischer Kultur zu befriedigen, so vielfach diese in seinen Briefen zum Ausdruck gelangt. Einen Besuch in Sevilla hatte er noch für das Jahr 1881, eine Reise nach Griechenland um 1850, dann wiederholt in den letzten Jahren seines Lebens geplant. ‚Was für elende Kröten sind wir‘, schreibt er schon in den fünfziger Jahren einem Freunde, ‚die wir das liebe Leben hindurch immer nur vom Himmel träumen und von der Erde gar nichts zu sehen bekommen! Liebster, in Zukunft erziehen wir unsere Söhne damit, daß sie zuerst eine Reise um die Welt machen!‘

Nun, dieses Programm seines Vaters hat Siegfried Wagner genau und mit Vorteil für seine geistige Entwickelung befolgt. Aus den vertraulichen, an seine Familie gerichteten Aufzeichnungen der hierbei gewonnenen Eindrücke an dieser Stelle weitere Auszüge zu geben, verbietet uns nicht allein der Raum, sondern vor allem der Umstand, daß wir zu solch eigenmächtigem Verfahren in keiner Weise irgend autorisiert sind. Mit größter Lebendigkeit tritt uns darin die nächtliche Durchfahrt durch den Kanal von Suez, dann durch das Rote Meer vor die Augen; dann vollends der Indische Ozean mit seinen glühenden Sonnenuntergängen, himmlischen Mondnächten, fliegenden Fischen, phosphoreszierenden Wellen. Zehn Tage auf dem Ozean: ‚nur ein Zwiegespräch mit Himmel und Meer, Sternen und Sonne‘. Da, gegen Abend, steigt Ceylon auf, betäubende aromatische Wohlgerüche und über die Meeresfläche verirrte Schmetterlinge von der wunderbarsten Größe und Farbenpracht, die sich ermattet an die Schiffstaue klammern, kündigen es über die Meeresfläche aus der Ferne her an. Die Wunder der indischen Welt, das Rassengemenge in Singapore, das Durcheinander von Malayen mit ihren schönen Gesichtern, schlanken, fast bläulich-braunen Körpern; Chinesen, meist häßlich, aber freundlich, ruhig, anständig; Japanern und zierlichen Japanerinnen; die Bilder chinesischer Straßen, des chinesischen Tempelbaues und Gottesdienstes; der weiche süße Duft der Palmen, vermischt mit den Odeurs auf den Straßen (‚wenn oft die Nasenlöcher zum Platzen voll sind, möchte man sie eine Sekunde darauf zugenäht haben‘), göttliche Spaziergänge in den Palmenwäldern (‚und ganz ungefährlich, denn es gibt keine giftigen Schlangen mehr in der Nähe und die Tiger sind schon seit mehr als zehn Jahren ausgerottet‘) usw. usw., — mit dem kaleidoskopischen Reiz des Erschauten verbindet sich für den Leser dieser intimen Blätter die Freude an dem Schauenden selbst, an seiner Art zu sehen und an seiner Fähigkeit, das Gesehene in prägnanter Weise festzuhalten und zu reproduzieren.

Zwischen all diesen wechselnden, farbenreichen Eindrücken dann wieder die gleichmäßig ruhigen Tage auf dem Ozean mit ihrer Selbstschau und inneren Einkehr. Lesend, schreibend, zeichnend, sinnend, in regem Verkehr mit einem geistig begabten Freunde und Reisegenossen, — kehrte er, ein anderer, wieder heim, als er in die Ferne ausgezogen war. Der Dichter und Musiker war in ihm erwacht, er hatte den ‚Architekten' in ihm vollends verdrängt. Und was an diesem Dichter das wesentlich Merkwürdigste ist, das ist der höchst bezeichnende Umstand, daß er uns in seinen Werken eben keine, dem Opernpublikum gewiß so interessanten Mauren, Malayen, Chinesen oder Japaner vorführt, seine Handlungen nicht in den entlegenen Zonen des Orients spielen läßt, die sich als Operndekoration doch so hervorragend prächtig ausnehmen würden! Er ist auf all seinen Fahrten der Deutsche, fast möchten wir sagen: der Oberfranke, der Bayreuther, geblieben. In seinem ‚Bärenhäuter' knüpft er an die Schicksale seines engeren Heimatlandes während der rauhen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, an die Lokalitäten von Kulmbach und der Plassenburg an. Ein alter Holzschnitt oder Kupferstich der letzteren bietet seiner Phantasie den szenischen Hintergrund der Vorgänge seines dritten Aktes. Sein ‚Herzog Wildfang', in seinen Gestalten wirklich erlebte lokale Vorgänge und Personen fast porträtgetreu verkörpernd, spielt direkt in einer mitteldeutschen Residenz wie Bayreuth, auf Lustschlössern wie Eremitage und Fantaisie. Und wen in seinem ‚Kobold' das angeblich Mystisch-Übernatürliche fremdartig berührt, der mag wohl, als großstädtischer Konzert- und Opernkritiker, die Natur selbst nur als Theaterdekoration kennen; nicht aber hat er je den geheimnisvollen Zauber der heimischen Landschaft, des deutschen Waldes belauscht, der Geburtsstätte alles Wunderbaren der sagenreichen Volksüberlieferung. Er hat nicht die Umgegend von Bayreuth mit der Romantik seiner umliegenden Dörfer und Ortschaften bis zum Fichtelgebirge hin durchstreift; den Rosenhammer, Berneck, Warmensteinach mit Wald und See, aus denen einem diese Welt der Tages- und Nachtgeister noch ganz unmittelbar entgegentritt. Wir finden da noch ganz leibhaftig den Ofen, in welchen einst Hänsel und Gretel die böse Hexe geschoben, als volkstümlichen Backofen mit Waldesumgebung wieder; ja es ist uns in diesen Wäldern, unter dem nachwirkenden Eindruck der Festspielaufführungen, wohl begegnet, wenn auch nicht eben den Parsifal des Weihefestspiels, der allerdings auf seinen Fahrten und Zügen eine andere Naturumgebung voraussetzt, so doch irgendeinen der Artusritter Wolframs oder Chrestiens mitten am hellen Tage unvermutet zu gewahren. So sehr fordert diese Umgebung diese Erscheinungen der Volksphantasie heraus, daß man sie mit wachendem Auge im nächsten Moment zwischen

Bergesabhang und Waldesdickicht in buntem, glänzendem Aufzug hervorziehen zu sehen vermeint und in der Erwartung gleichsam wirklich schon erblickt. Und nun vollends Gestalten, wie die ehrwürdig graue des alten Ekhart, die sich bei ihrem ersten Auftreten kaum sichtbar vom Morgennebel abhebt, wie er denn auch im übrigen Stück nicht die Aufmerksamkeit der großen Menge erregt — er ist da und wieder weg, nicht von allen bemerkt und beachtet — in solcher Umgebung mögen sie dem Dichter zuerst entgegengetreten sein!

Bei einer gemeinsamen Fahrt durch dieses herrliche fränkische Land im knospenden Frühjahr des Jahres 1873 sprach Siegfried Wagners Mutter dem Meister ihren Wunsch aus, ‚unser Franken' bis in den kleinsten Winkel kennen zu lernen und den Kindern die Liebe und das Interesse für das Nahe, ihnen Angehörige zu wecken, anstatt ihre Blicke unbefriedigt in die Ferne schweifen zu lassen. ‚O ja!' erwiderte Wagner, ‚das sind die Wurzeln; schneidet man sie, so verliert sich der Saft; ob die Krone noch so weit hinausragte, der Baum vertrocknet. Es macht auch die Menschen oberflächlich, nach der Ferne zu schweifen.' ‚Wem nicht wenig genügt, sich daraus seine Welt zu erbauen', hatte er zehn Jahre früher an Malwida v. Meysenbug geschrieben, ‚der wird aus sehr vielem es noch weniger können.' Damit lehnte er eine Einladung nach Italien ab, um in der heimatlichen Natur und Umgebung sich seinen Meistersingern zu widmen, — wozu ihn die Lebenssorgen doch damals nicht kommen ließen; erst Triebschen, Siegfrieds Geburtsort, sollte auch ihre Vollendung bringen. In den letzten Jahren seines Lebens hat er — nach aufreibenden Kämpfen und Sorgen — aus Gesundheitsrücksichten wiederholt und für längere Perioden den reinen Himmel Italiens, seine strahlende Sonne, seine üppige Vegetation und sein tief blaues Meer, bis nach Sizilien hin aufgesucht, um dort Genesung zu finden und den rauhen Einwirkungen des nordischen Klimas zu entgehen. Schon früh hat demnach die südliche Fremde mit ihren Reizen auch auf den Knaben Siegfried Wagner eingewirkt, aber seine wahre Liebe gehörte der fränkischen Heimat. Sie ist es auch, die er in allen bisherigen Gebilden seiner Kunst einzig verherrlicht, deren Lokalkolorit, deren Sitten und Gebräuche, deren volkstümliche Anschauungen in seinen künstlerischen Gebilden lebendig geworden sind.

Siegfried Wagners äußeres Leben hat in seiner Entwickelung nichts Schroffes und Sprunghaftes an sich; es ist kein Roman und scheint somit einen rechten Gegensatz zu dem seines großen Vaters zu bilden. Dort ein beständiger unruhiger Wechsel der Verhältnisse und der Umgebung, hier ein gleichmäßiges Beharren bei einer gebotenen, als heiliges Erbe angetretenen Aufgabe; dort ein stürmisches Begehren, Sehnen, Verlangen, Zerschlagen und Verzweifeln, hier ein besonnenes, äußerlich befriedigtes, scheinbar kampfloses (ach, der Schein trügt!), gleichmäßig harmonisches Dasein; dort der stets erneute Notschrei aus der Tiefe des gepreßten Herzens eines großen Einsamen, von der gesamten modernen Kulturwelt Ausgestoßenen und Bedrängten, hier — — doch halt! je weiter wir es versuchen, diesen Gegensatz auszuspinnen, desto schwieriger muß es uns fallen, sobald wir nur im allermindesten von dem rein äußerlichen Anschein auf das Innere, von den bloßen Existenz- und Schaffensbedingungen auf das unantastbare Seelen- und Geistesleben des Künstlers, auf sein Verhältnis zur mitlebenden und produzierenden Zeitgenossenschaft,

auf das Maß der ihm zuteil gewordenen Liebe und Anerkennung und sein Gefühl davon überzugehen uns vermessen.

Wie oft hat man es versucht, aus dem bloßen Verlauf der Ereignisse in Richard Wagners Leben, mit all seinen abenteuerlichen Wendungen, unvorhergesehenen Katastrophen und stets wiederholtem Abbruch der Verhältnisse, die Natur des ‚Dramatikers' zu deduzieren, jenes auf diese zurückzuführen. Unseres Erachtens mit Unrecht. In all jenen romanhaften Peripetien und Katastrophen, in all jenem plötzlichen Abbrechen gegebener Verhältnisse gelangt, näher betrachtet, auch nicht ein einziges Mal ein subjektives Wohlgefallen zum Ausdruck, — es wäre denn das Gefühl der Befreiung von einer erdrückenden Last. In all jenen Wendungen und Katastrophen drückt sich nichts anderes aus, als der Kampf der überragenden gigantischen Natur mit den einengenden Verhältnissen, die ihr Luft und Atem versagen, und das Kraftbewußtsein des großen Ringers, der es darauf ankommen ließ, lieber das Äußerste auf sich zu nehmen, ehe er sich einem widerstrebenden Zwang unterwarf. Aus all seinen eigenen Äußerungen auf jeder Stufe seines ereignisreichen, wechselvollen Daseins klingt uns vielmehr die tiefe Sehnsucht nach geordneten, seiner würdigen Lebensverhältnissen, als Grundlage zur Befriedigung seines Schaffensdranges entgegen: ‚Wer mein Leben genau durchgeht', sagt er selbst, ‚muß finden, daß in ihm nur ein Bedürfnis, nur ein Trachten sich ausspricht, nämlich: Ruhe und Ungestörtheit zu finden, wie es dem künstlerischen Schaffen nötig ist. Dagegen stellt sich nun der äußere Verlauf meines Lebens so dar, daß der auf Abenteuer allerversessenste Sonderling es sich nicht unruhiger hätte gestalten können.' ‚Mein Maß ist überfüllt!' ruft er ein anderes Mal, ‚und eine Natur, die dazu gemacht ist, in liebevoll gepflegter Ruhe unaufhörlich zu schaffen und künstlerisch zu erfinden, findet sich endlich unter einer Verwendung, wie das Leben sie mir angedeihen läßt, so bestimmt gemißbraucht und falsch verwendet, daß mir endlich hierüber ein Lächeln ankommen muß, welches der Welt leicht für eine Art Wahnsinn gelten könnte!'

Es ist unermeßlich, wie anders dieses Leben sich gestaltet haben würde, wie viel äußere Komplikationen desselben sich in nichts aufgelöst haben würden, wäre ihm auf der Höhe desselben, in seiner vollen reifsten Manneskraft, das geboten worden, wonach er verlangte. Hätten z. B. die braven Züricher anfangs der Fünfziger sich dazu verstanden, bei all ihrer angeblichen großen Begeisterung für seine Kunst und Person, aus den reichlich vorhandenen Mitteln der dortigen Plutokratie das von ihm verlangte Festspielhaus nach seinen Angaben zu errichten, — so wäre das große Nibelungenwerk, wie es damals mit vollem Feuer in ihm lebte, im Laufe weniger Jahre, wie er es sich gedacht, zur Vollendung und Aufführung gelangt und die gesamte Kunstgeschichte nicht um volle 20 Jahre retardiert. Hinterher ist es wohlfeil, von dem ‚katastrophenreichen' Leben des Dramatikers zu sprechen. Erst an seinem späten Lebensabend war es seinem reformatorischen ‚Wahn' vergönnt den ‚Frieden' zu finden, an einem Ort, dessen gesundes, aber rauhes Klima seinem vorgerückten Alter nicht entsprach, so daß er auch von ihm aus wiederholt die Sonne südlicherer Zonen aufgesucht hat. Nie aber würde er ihn als dauernden Wohnsitz aufgegeben haben!

An diesem, von seinem großen Vater so lange vergeblich ersehnten, stillen Heimatsort ist Siegfried Wagner von früh auf aufgewachsen und mit tausend sichtbaren und unsichtbaren Banden an ihn gekettet. Jene äußerlich begünstigenden Umstände für seine Jugendbildung und Erziehung, für sein ferneres Leben und Dasein sind der ihm zukommende Ertrag der ungeheuren, beispiellosen Kämpfe seines Vaters. Er hätte wahrlich keinen Grund gehabt, sich je aus dieser Umgebung heraus in neue, veränderte, unbekannte Verhältnisse zu stürzen: hier, auf dem schwer errungenen Bayreuther Grund und Boden war seine ihm zugefallene hohe künstlerische Lebensaufgabe zu pflegen; hier hatte er das begonnene reformatorische Werk seines Vaters fortzuführen und zur Erfüllung zu bringen; und gerade darin, daß sein äußeres Dasein keine gewaltsamen Wendungen und Katastrophen, keine unerhörten Wechselfälle darbietet, ist es — nicht als ein Gegensatz, sondern als eine hingebungsvoll dienende direkte Ergänzung und Fortsetzung, Weiterführung des väterlichen Daseins zu betrachten. Das kann schließlich auch dem Stumpfsinnigsten nicht entgehen. Was seinem ganzen Wesen, seiner Lebensführung aber jenes, von uns hervorgehobene ruhige Gleichmaß, jene innere Harmonie verleiht, das ist der Ernst seines Pflichtgefühls, die Abwesenheit jeder Illusion, im bloßen müßigen Genießen je eine innere Befriedigung zu finden, das ist jener stets von ihm betätigte Arbeitstrieb, den er mit seinem großen Vater gemein hat, jener unentwegte Drang zu eigenem Schaffen und Gestalten, der ihn, neben der Erfüllung seiner hohen Aufgabe in der Festspielleitung — rastlos und unbekümmert um Lob oder Tadel der Mitlebenden — aus dem reichen Schatz seiner dichterischen Phantasie dazu treibt, auch als produzierender Künstler Werk auf Werk an die Öffentlichkeit hinauszusenden.

‚Das Genie ist der Fleiß‘, dieser an sich zwar höchst einseitige Satz ist doch eben nach der einen, darin berührten Seite keine ganz ungerechtfertigte Behauptung; und als Siegfried Wagner bei einer jener festlichen Vereinigungen der Bayreuther Künstlergenossenschaft das Wort zu einer Ansprache ergriff, um die Eigenart der Bayreuther Kunst, durch welche sie sich von den Leistungen unserer glänzenden Hoftheater unterscheidet, in eine kurze Formel zu fassen, da war es nicht die bewährte Kraft des Genies in der Festspielleitung, auf welche er hinwies, sondern die Arbeit, welche hier in unermüdlichen Proben und Vorarbeiten geleistet wird. So vereinigt sich in seiner Person und in seinen Leistungen die schöpferische Phantasie mit der Arbeitskraft, beide innig und unzertrennlich miteinander verbunden, indem das Genie seinen Träger unterjocht und ihn zu dieser unausgesetzten Arbeitsleistung zwingt. Sehr schön sagte von ihm einmal sein Freund und Lehrer Humperdinck, er sei wie ein Orangenbaum des Südens, dessen Zweige sich bereits mit duftenden Blüten bedecken, während gleichzeitig ihre Früchte sich zu vergolden beginnen. Doch aber verwirklicht sich in ihm nur diejenige normale Produktivität der schöpferischen Künstlernatur, die unter all jenen Katastrophen und neuen unerwarteten Wendungen in dem Leben seines großen Vaters mit all ihrer Wucht und Energie dennoch nicht zu der ihr angemessenen Betätigung gelangte, so daß eine ganze Folge von Werken dadurch während ihres ersten Entstehens im Keime erstickt wurden, weil die Welt ihm zu ihrer Skizzierung und Ausführung nicht die nötige Muße ließ.

Erst in die Periode nach der Rückkehr von seiner zuvor erwähnten, zum Teil aus Gesundheitsgründen unternommenen ‚Weltreise' fällt Siegfried Wagners eigentliche strenge Lehrzeit als Musiker, unter Anleitung des soeben genannten treuesten und reichstbegabten Meisterschülers, der seinem jahrelangen täglichen Umgang mit dem großen Einzigen so viel zu verdanken hat, das er nun dessen eigenem Sohne wieder mitteilen konnte, nebst so mancher eigenen gewonnenen Erfahrung. Diese Lehrzeit war um so kürzer, als der Schüler das Beste bereits in sich trug und durch unmittelbares Anschauen und Miterleben der Bayreuther Kunstübungen vorbereitet war. Eine ernsthafte humanistische Ausbildung war ihr, wie wir gesehen haben, vorausgegangen, und der Trieb zu sorgsamen, mehrere Jahre hindurch gepflegten architektonischen Studien war ebenfalls kein zufälliger gewesen. Was ihm zugrunde liegt, ist noch heute in dem einheitlichen Aufbau und den großen Proportionen seiner künstlerischen Schöpfungen erkennbar. Proben seiner Dirigentenkunst legte er, außer in Bayreuth, in Leipzig, Berlin, München, Brüssel, London, Wien, Budapest, Barcelona und in anderen Städten ab. ‚Seine Art zu dirigieren', hieß es kürzlich darüber in einer Danziger Zeitung,[1] ‚hat etwas in sich selber Sicheres, Bestimmtes; Siegfried Wagner posiert nicht, aber er ist auch kein bloßer Taktschläger. Er hat Temperament und weiß es zu zügeln. Viele Dirigenten haben kein Temperament und schlagen dennoch in die Gegend, als gälte es, Funken vagster Begeisterung zu entzünden. Nicht so Siegfried Wagner. Man merkt ihm an, daß er früher zur Architektur sollte. Einen solchen Bau, wie er ihn gestern aus Beethovens ›Egmont-Ouvertüre‹ zimmerte, darf man direkt als einen mustergültigen bezeichnen: man hatte einen gewaltigen Gesamteindruck, und man entdeckte bei genauerer Betrachtung auch die liebevolle Kleinarbeit und die große Mühe, die die Einzelheiten dieses Werkes veranlaßt hatten, die aber leichtlich überwunden waren' ....

Derselben schlichten und ansprechenden Schilderung dieses seines, vor einigen Jahren (1905) erfolgten Auftretens in der alten Hansastadt entnehmen wir, da er gerade aufgeschlagen vor uns liegt, noch einen ferneren charakteristischen Passus. ‚Siegfried Wagner', heißt es da weiterhin, ‚ist ein ruhiger und bescheidener Mensch, der dem Beifall der Menge wohl lauscht, aber von ihm nicht fasziniert wird; der eine Ehrung wie etwas von selbst Verständliches hinnimmt, sie aber ohne viel Erregung zu dem Übrigen legt. Die Art gewann ihm gestern die Herzen. Nachher tobte der Kampf um die Persönlichkeit: kommt er noch einmal auf das Podium, oder kommt er nicht mehr heraus? Unsinn: er muß! Ergo: klatschen wir!' Den von ihm angeführten drastischen Ausrufen des erregten Publikums, unter denen auch die immer wiederkehrende Wahrnehmung vorkommt: ‚ganz der Vater!' fügt dann der Kritiker seinerseits die beschwichtigenden Worte hinzu: ‚Noch nicht; wahrscheinlich wird er es auch niemals werden. Warum auch? Es gibt Könige und Kaiser; es gibt aber auch Kron- und Schwertbewahrer. Heil Siegfried, dem Schützer von Wahnfried!'

[1] ‚Danziger Neueste Nachrichten' Nr. 287 vom 7. Dezember 1905.

1899.

Indem wir diesen, dem Persönlichen in Siegfried Wagners Wesen gewidmeten Abschnitt beschließen, drängt es uns, noch ein paar gleichsam dokumentarische Darstellungen dieser seiner Eigenart hinzuzufügen, um sie an diesem Platz vor dem Schicksal der Vergessenheit zu bewahren, die unwillkürlich einem bloß gelegentlichen, an den allzuflüchtigen Tag sich richtenden einzelnen Artikel zu drohen pflegt.

Den Anlaß zu dem ersteren, vor etwa einem Jahrzehnt in der Münchener ‚Jugend' erschienenen gab ein daselbst veröffentlichtes Porträt, dessen Reproduktion wir uns hier versagen, während die daran geknüpften Ausführungen uns über die Vergänglichkeit hinaus einen Dauerwert in sich zu schließen scheinen, da ganz wesentliche Züge jener Eigenart darin ihren feinen Beobachter gefunden haben.[1] In diesem Sinne lassen wir ihn wörtlich hier folgen, indem wir auch an seiner äußeren gelegentlichen Anknüpfung nichts ändern, wofür — so meinen wir — der Leser uns Dank wissen wird.

‚Ein österreichischer Verein, der den Fürsten Bismarck zu seinem 80. Geburtstage beglückwünschte, begann seine Adresse mit dem ziemlich zweideutigen Satz: ›Euer Durchlaucht haben die Jugend hinter sich.‹ Wollte ich den Zauber, der von Siegfried Wagners Persönlichkeit ausstrahlt, und der in seinem Bärenhäuter herzbezwingende Gestalt gefunden hat, mit einem einzigen Satze bezeichnen, ich würde sagen: er hat die Jugend *in sich*. Nicht allein ist er tatsächlich noch jung an Jahren; das ist das Wenigste, das Vergänglichste; vielmehr besitzt dieser glückliche Mann eine seltene, unvergängliche Gabe: die Jugend im Herzen. Das ist heute ein seltener Besitz. Von Kindesbeinen an sind wir durch unerbittliche Staatsgesetze privilegierten Anstalten zur Vertilgung der Jugend wehrlos ausgeliefert. Und haben Gouvernante, Gymnasium und hölzerne Hochschulbänke noch nicht zur Ausrottung dieser unserer eigentlichen ›Psyche‹ hingereicht, so greift das sog. ›volle Menschenleben‹ ein, in der Gestalt eines gemütlosen, phantasiebaren Drillmeisters, dessen trockene Hülsenseele nur *ein* Ideal kennt, das Einerlei, und nur bis zu *einem* Haß sich erhebt, dem gegen jegliche Originalität. Die wirkliche Krankheit unserer Zeit ist der Mangel an Jugend; die Auszehrung kommt erst in zweiter Reihe.

‚Damit ein Mann heute jung sei, muß er, erstens, in besonders glücklichen Umständen geboren sein, zweitens, einen ungewöhnlich starken Charakter besitzen. Mit der Hirtenflöte kommen wir — Jugendanbeter — nicht mehr aus; wir müssen uns nicht bloß unserer Haut, sondern auch unseres Herzens (und das heißt unserer Jugend) kräftig wehren. Hier wie anderwärts handelt es sich um einen Kampf ums Dasein. Wie sollen wir nun kämpfen und dennoch heiter sein? wie uns täglich nach allen Seiten wehren und trotzdem die ungekünstelte Naivetät und Wahrhaftigkeit eines sonnig jugendlichen Gemütes bewahren? Das schöne Bild von Greiner gibt uns eine Antwort auf diese Frage. Denn mit dem Blick eines genialen Künstlers hat Greiner das wesentlichste Merkmal von Siegfried Wagners Erscheinung ergriffen und vor aller Augen hingestellt.

‚Dieser Mann sieht nicht jünger, sondern älter aus als er ist, und der frappierendste Zug seiner Physiognomie ist nicht sorgloses Inslebenhineinstürmen, sondern vollkommene,

[1] Als Verfasser derselben war Houston Stewart Chamberlain unterzeichnet.

bewußte Selbstbeherrschung. Hierdurch nur hat er es vermocht, sich seine Jugend unversehrt zu erhalten: jene Keuschheit der Empfindung, die mit Moral unverwandt ist, jene Frische der Erfindung, jene Heiterkeit, jenen Humor, jene gänzlich ungekünstelte Eigenart, die den Charakter auch als schaffender Künstler ausmachen. Man kann nicht behaupten, Siegfried Wagner gehöre zu den Stacheltieren, denn er ist die Liebenswürdigkeit selbst; doch nur der Oberflächliche wird übersehen, wie viel ruhige Abweisung in dieser Liebenswürdigkeit liegt. Er gehört eben zu den Schalentieren, die überall ihr undurchdringliches Gehäuse mit sich tragen. Nicht etwa als schaue er nicht fleißig in die Welt hinaus, mit klugen, schalkhaften, liebenden Augen; er sorgt aber dafür, daß die dumme, boshafte, jugendfresserische Welt keinen Eingang in sein Herz finde, ja, daß sie nicht einmal seine Haut berühre. Und darum liebe ich das Bild Greiners so sehr, denn es zeigt uns das Charakteristische an der äußeren Persönlichkeit und erteilt uns damit zugleich tiefe psychologische Belehrung. Diese stille, wortlose Entschlossenheit der Gebärde, dieser ruhige Blick hinaus in ein Traumland, das keiner ihm rauben oder verunstalten kann, sind durch den Griffel in meisterhafter Weise zu dauernder Gestalt gebannt. Wir fühlen es deutlich beim Anblick dieses Bildnisses: hier wird eine Quelle von Jugendkraft und Jugendschönheit von einem ernsten, wissenden Manne gehütet.‘

Wir glauben, mit dem Vorstehenden ist etwas gesagt, und von jeher ist uns die darin enthaltene, ungekünstelte aber sicher treffende Darlegung einiger wesentlicher Charakterzüge des jungen Bayreuther Meisters *selbst* wie ein Porträt und nicht als die bloße glossierende Beschreibung und Einführung eines solchen erschienen.

Da wir nun aber in diesem Buche nichts weniger als eine biographische Darstellung der Persönlichkeit Siegfried Wagners in ihrer Entwickelung zu geben gedenken, weil zu einer solchen ein Bedürfnis zurzeit keineswegs vorliegt, möchten wir — als ein ferneres in seiner Art sprechendes Dokument und als Ersatz für die ausführlichere Darstellung, wonach es manchen Leser verlangen dürfte — noch ein anziehendes Bild seines menschlichen Wesens, wie es erst kürzlich die Leipziger ‚Illustrierte Zeitung‘ brachte, wenigstens in auszugsweise verkürzter Fassung anschließen, da wir es selbst unmöglich besser geben könnten, als es hier bereits geschehen ist.

‚Das Gefühl uneingeschränkter Verantwortlichkeit gegenüber der ganzen Kulturwelt hat Siegfried Wagner früh zum Manne gereift, und er mag die Worte des Euphorion auf sich beziehen: ›immer höher muß ich steigen, immer weiter muß ich schau'n‹. Mühe und Arbeit in reicher sorgenvoller Fülle gibt seinem Leben Gehalt. Die Stellung eines Intendanten an einer beliebigen großen Bühne hat niemals zu den Sinekuren gezählt; doch erscheint sie beinahe so, wenn sie an der vielseitigen Tätigkeit gemessen wird, mit der das Geschick den Erben von Bayreuth betraute. Seine rührende Bescheidenheit, die *allen* Mitarbeitern, bei der Darstellerin der Brünnhilde beginnend, beim letzten Theaterarbeiter endend, Lob, Dank und Anerkennung selbstlos zollt, läßt zuweilen vergessen, daß auf seinen jungen Schultern die ganze Bürde liegt, in die sich anderwärts Verwaltung, Kapellmeister, Regisseur, Inspizient, Garderobier, Maschinendirektor, Beleuchtungsmeister, Theatermaler, Requisiteur und andere Kräfte teilen. Sie sind natürlich auch in Bayreuth

hilfreich zur Hand, und es ist seit Anbeginn nicht das letzte Verdienst der Festspielleitung gewesen, daß sie mit erwägender Menschenkenntnis, nicht wenig diplomatischem Geschick und — auch das spielt eine große, leider stets einflußreicher werdende Rolle — mit vornehmer Freigebigkeit, die allerbesten Künstler aller Gebiete auszuwählen und heraufzubilden verstand. Doch über den weiten Gewässern, die nicht immer in friedlicher Stille schimmern, sondern oft genug zu stürmischem Wellenschlag sich erheben, schwebt der Geist Siegfried Wagners, lenkt, einigt und beschwichtigt, was in selbstherrlichem Künstlerbewußtsein sich aufzubäumen und auseinanderzustreben droht. Auch darin hat er sich — und die Künstler, man muß es zu ihrem Lobe sagen, sind die Ersten, es überzeugt und respektvoll anzuerkennen — als der rechte Mann am rechten Orte bewährt.

‚Geselligkeit pflegt er im eigenen Hause. Was ortsüblich in diesem Genre an geistigen Genüssen in der Regel geboten wird, kann ihn begreiflicherweise wenig erfreuen. Er nimmt an den Vereinigungen, die das elterliche Haus durch Einladungen bietet, mit gemäßigtem Eifer teil und bewegt sich gern in Gesellschaften, die ihm zu Ehren gelegentlich seiner Gastspielreisen als Dirigent veranstaltet werden. Am liebsten aber hält er mit ausdauernder, bei einer so angestrengten Persönlichkeit wahrhaft anzustaunender Seßhaftigkeit während der Festspielzeit in der berühmten Kneipe, der ›Eule‹ aus. Im übrigen von einfachsten sparsamen Lebensgewohnheiten, anspruchslos bei den Freuden der Tafel, nüchtern bis zur Limonade — sogar das geliebte Pilsener Bier hat zeitweilig harmloseren Getränken weichen müssen — ist er dem

weiblichen Geschlechte mit ruhigem, sachlichem Wohlwollen zugetan. Auch in dieser Hinsicht als Sohn und Bruder zu sehr verwöhnt, um an anderer, als ganz auserlesener Weiblichkeit Gefallen zu finden, geht Siegfried Wagner völlig im Leben der mütterlichen Familie auf, deren Vorzüge ein Verlangen nach eigener Häuslichkeit wohl kaum so bald in ihm erwachen lassen werden. Er liebt es, ein anderer Harun al Raschid, in der Dämmerstunde mit raschem Schritte das alte Frankenstädtchen zu durchstreifen,[1] und sich an den mancherlei drolligen oder grotesken menschlichen Erscheinungen zu erheitern, die an kleinen Provinzorten in einer Art Reinzucht gedeihen, oder er durchstreift mit seinen schottischen Hirschhunden, Wolf und Erda, die an Stelle der ehemals in Wahnfried bevorzugten Neufundländer getreten sind, die nähere und fernere Umgebung.

‚Größere Reisen nach Rußland, England, Frankreich, Südspanien und in den fernen Orient liegen schon eine Zeitspanne zurück; doch führt ihn sein Lauf alljährlich in die großen Städte Deutschlands und Österreichs. Wenn von seinen Ferienreisen — nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel — gesprochen wird, so darf zur Ergänzung nicht fehlen, daß Siegfried Wagner im Frühjahr dem Grausen des Bayreuther Klimas entflieht, um zunächst seine Mutter zu besuchen, die in dieser Jahreszeit in Santa Margherita zu weilen pflegt, und dann in Rom im Kreise lebensfroher Künstler einige Wochen zu verleben. Der Spätherbst sieht ihn zur Erholung von den Strapazen der Festspiele, meist in Begleitung seines Schwagers, Geheimrat Thode, in den Dolomiten oder im Berner Oberlande, woran sich regelmäßig ein Aufenthalt auf dem Lido von Venedig anschließt. — Aber auch an diesen Erholungsstätten lebt der gewissenhafte Künstler ohne Unterbrechung der vorbereitenden Arbeit für das ihm anvertraute Gut: für das Kunstwerk von Bayreuth‘.[2]

---

[1] Es ist auf diesen einsamen Abendspaziergängen durch belebte Straßen, daß er seine künftigen Werke schon im voraus durchdenkt, ihren Plan anlegt, ja teilweise bereits dialogisiert; denn die Gestalten seiner rastlos schaffenden Phantasie lassen ihn nie ruhen. — [2] Leipziger ‚Illustrierte Zeitung‘ Nr. 3446, vom 15. Juli 1909. Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Unsere vorstehenden skizzenhaften Zeichnungen sind, wie gesagt, auch mit den angeschlossenen, mit Geist und Sachkenntnis verfaßten schildernden Zugaben, himmelweit davon entfernt, eine biographische Gesamtdarstellung von Siegfried Wagners menschlicher Persönlichkeit in ihrem Sein und Werden, auf den einzelnen Stufen seiner Entwickelung geben zu wollen. Ganz im Gegenteil sind wir über das Tatsächliche, die äußeren und inneren Begebenheiten seines Lebens, insbesondere aber auch über die Einzelheiten seiner Betätigung an auswärtigen Bühnen- und Konzertleitungen und so manches andere, worüber der Leser gewiß gern im Zusammenhang unterrichtet sein möchte, einstweilen aus guten Gründen hinweggeglitten, — selbst über seine unermüdliche Tätigkeit am Ausbau der Festspielinstitution. Über dieses alles wäre nicht bloß ein eigenes Buch zu schreiben, sondern deren mehrere, wenn durchaus über Kunst und Künstler immer wieder geschrieben werden muß. Das beste Buch, das über sein Wirken in dieser Hinsicht irgend abgefaßt werden könnte, wäre ein Regiebuch mit exakter Festhaltung seiner Weisungen für seine verschiedenen Bayreuther Inszenierungen der väterlichen Winke. Dies ist aber hoffentlich schon geschehen. ‚Dank sei dem jungen Bayreuther Meister', ruft ein warmer Bewunderer dieser Seite seiner Fähigkeit, ‚der mit Tatkraft und echter Künstlerschaft seine eigenen Wege geht, der aber auch das überkommene Erbe seines großen Vaters mit weitgehendstem Verständnis zu schätzen und zu wahren weiß!'[1] ‚Siegfried Wagner', heißt es in der Allg. Zeitung[2] in bezug auf den Lohengrin, ‚entwarf die Dekorationen, er schuf die Bühnenbilder, er übte alle Bewegungen und Gebärden der Einzelnen und der Massen ein, und schließlich führte er den Dirigentenstab und brachte so die letzte, die eigentlich Leben schaffende Einheit zustande, die Einheit zwischen den geschauten Vorgängen auf der Bühne und der Bewegung des Tonmeeres in der Tiefe, aus welchem seine Bilder wie Gestalten aus einem allgebärenden Elemente hervorgehen. Sie, diese Einheit, war es, in welcher die Meisterschaft Siegfried Wagners sich siegend bewährte.' ‚Das unterscheidet Siegfried Wagners Art von der des modernen Regisseurs: niemals merkt man die Absicht, nun durchaus etwas ganz Anderes, Verblüffendes zu ersinnen, sondern alles ist durch Dichtung und Musik motiviert. Der strömende Reichtum der Bühnenaktion ist niemals ein Vielerlei und Zuviel; er verwirrt nicht: denn über allem steht das Drama, seine Forderungen setzen sich stets im entscheidenden Moment durch, beherrschen die Szene, drängen störendes Teilwerk zurück. Unbeachtetes erwachte hier zum Leben, wo nichts für unwichtig galt; Dinge, die sonst am Ohr vorübergleiten, hier gewannen sie ernste Bedeutung.'[3]

Diese wenigen prinzipiellen Andeutungen mögen hier die Stelle einer selbständigen Ausführung einnehmen, die den Zweck gerade dieses vorliegenden Werkes überschreiten würde. Weder eine biographische Darstellung, noch andererseits eine theoretisch-dramaturgische Würdigung von Siegfried Wagners Genius als Bühnenleiter haben wir diesmal für unsere Aufgabe gehalten; ganz ebensowenig wie eine technisch-musikalische Analyse

---

[1] W. O. in der Kieler Zeitung vom 9. Nov. 1908. — [2] 5. September 1908. — [3] Prof. R. Sternfeld in ‚Der Tag', 23. September 1908.

seiner einzelnen Werke. Das alles sind Gegenstände, für die sich noch einmal die dazu berufene Kraft finden wird, um sie im einzelnen durchzuführen; wir unsererseits sahen uns für diesmal eine andere Aufgabe zugewiesen, die uns dringender und wichtiger für eine Erkenntnis seines dichterischen Wirkens erschien. Sie liegt außerhalb aller kritischen oder beschreibenden Ästhetik, welcher sie vielmehr jene ihre besonderen Aufgaben fast unberührt übrig läßt. Dagegen will sie uns den schaffenden Dichter so recht im Zusammenhang mit seinem Volke, als sinnvoll kräftig gestaltenden Deuter und Wahrer seines innersten Wesens, vergegenwärtigen.

Es kann in dieser Beziehung nicht ernst genug genommen werden, daß der Deutsche seit bald einem halben Jahrhundert zu ausschließlich unter der anmaßenden Führung eines fremdartigen Geistes steht, der mit diesem seinem innersten Wesen nichts gemein hat, vielmehr eine offen zur Schau getragene Abneigung gegen alles hegt, was ihn irgend an deutsche Vergangenheit, an die tiefgehenden Wurzeln der deutschen Natur gemahnt. Um so behaglicher schwimmt er dann auf der ‚modernen', d. h. gerade durch diesen fremdartigen Geist auf künstlichem Wege ‚modernisierten', ihrer eigenen Tiefe entfremdeten Oberfläche umher. Allerdings, so sagt Wagner von den Vertretern dieses Geistes, ‚sollten eigentlich nur sie in dieser alten Welt, in welche sie so plötzlich eingetreten sind und die sie mit so wachsender Gewalt sich angeeignet haben, sich neu vorkommen: das Bewußtsein hiervon scheinen sie aber gern von sich abzuwehren und dagegen sich glauben machen zu wollen, diese alte Welt sei, eben durch ihren Eintritt in dieselbe, plötzlich neu geworden'.[1] Dieser fremdartige Geist des ‚Modernen' ist es, der die Theater unserer großen Städte in geschäftliche Unternehmungen verwandelt hat, die, immer neu aus dem Boden aufschießend, als bloße spekulative Veranstaltungen einer gewissen herrschenden Hochfinanz, nichts anderes mehr sind als ein Mittel zur planmäßigen Ausbeutung der Großstadtmassen. Dieser fremdartige Geist mit seiner Vorliebe für das übertrieben, ja krankhaft Sinnliche, für das Üppige und Feminine, hat dem Theater unserer Großstädte die ihm gegenwärtig eigene spezifisch orientalische Färbung gegeben, u. a. auch den Naturalismus und Sezessionismus in der Ausstattung immer stärker betont. Dieser fremdartige Geist ist es, der, von dem seinerzeit plötzlich unter uns erstandenen Ibsen-Kultus und der, zeitlich genau mit dem endlich erwachenden Interesse der Deutschen für das lange und mühevoll sich durchkämpfende Bayreuther Werk zusammenfallenden, künstlich gepflegten Bevorzugung eines Mascagni und Leoncavallo ausgehend, mit bewußter Tendenz die Ausländer um so mehr einführte und begünstigte, je mehr er sich andererseits bestrebt zeigte, heimische Eigenart auf unserer Bühne zu unterdrücken. Dieser fremdartige Geist ist es endlich, der bei jedem Auftauchen eines neuen Werkes von Siegfried Wagner es sogleich in bezug auf die Stoffwahl verdächtigt, indem er sich nicht genug darin tun kann, von ‚faustdickem Volksaberglauben' und ‚lichtarmer Volksphantastik' zu reden und uns, die wir ihm dies auch schon ohne seine Versicherung glauben würden, noch eigens die bestimmte Erklärung abgibt: ‚Diese Erzeugnisse der Volksphantasie, die

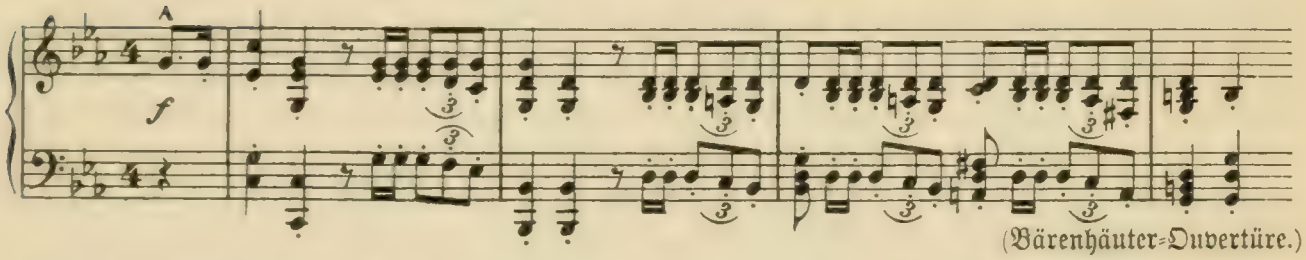
[1] Richard Wagner, Gesammelte Schriften, Band X, S. 78.

uns Siegfried Wagner konsequent und in liebevollster Detailmalerei vorführt, sind gerade die, die wir **am wenigsten schätzen.**' Aufrichtiger als in solchen Äußerungen kann man allerdings nicht zu Werke gehen, um seine grundsätzliche Abneigung gegen deutsches Wesen und den quellenden Jungbrunnen zum Ausdruck zu bringen, aus welchem dieses deutsche Wesen sich in ewiger Jugendlichkeit erneuert. Wir glauben, daß es des Deutschen würdig sei, diesem offenen Bekenntnis des Undeutschen mit nicht minderer Offenheit zu erwidern: ‚Diese Erzeugnisse unserer heimischen Volksphantasie, die uns Siegfried Wagner konsequent und in liebevollster Verklärung ihres innersten Wesens verkörpert, sind gerade die, welche wir — als Deutsche — in tiefster Seele als unser Eigen erachten und als deren gestaltenden Neuschöpfer wir Siegfried Wagner, als Dichter wie als Musiker, dankbar lieben und verehren, indem wir auf ihn und sein Schaffen die stolzen Worte Goethes beziehen: Dies ist unser, so laßt uns sagen und so es behaupten.'

In diesem Sinne will alles Folgende, und zunächst das nachstehende Kapitel verstanden sein.

2.

Siegfried Wagner als ſchaffender Künſtler.



(Bärenhäuter-Ouvertüre.)

Über dieſes Thema haben wir vor einiger Zeit in der bei Schuſter und Löffler in Berlin herausgegebenen Sammlung ‚Das Theater‘ eine Studie veröffentlicht, der wir an gegenwärtiger Stelle doch noch manches Ergänzende und Ausführende nachzutragen haben, da es uns dort nur möglich war, eine einzelne, allerdings weſentliche Eigenſchaft dieſes Schaffens hervorzuheben.

Wir gedachten im vorhergehenden des für die Schöpfungen Siegfried Wagners in ſo allgemeinem Gebrauch befindlichen Terminus der ‚Volksoper‘. Daß der Deutſche nach ſeiner Eigenart keine ‚namenloſen‘ Werte dulde, daß er ſogleich die entſprechende Kategorie dafür ausfindig machen muß, um ſie zu regiſtrieren, rubrizieren und ‚damit ihm ganz wohl werde, zu klaſſifizieren‘, darauf hat Richard Wagner zu wiederholten Malen hingewieſen (Geſ. Schr. III, 328 und IX, 359). Wir erkennen nunmehr, daß ſich die Dinge in dem halben Jahrhundert, ſeit dem Erſcheinen von ‚Oper und Drama‘, nicht weſentlich verändert haben und daß es noch heute für das Werk eines Künſtlers bedenklich iſt, als ‚unklaſſierte Ware‘ an die Öffentlichkeit zu treten.

Mag ſich der Autor des ‚Bärenhäuters‘ einmal geſprächsweiſe mit jenem Ausdruck dem Horizont eines ſeiner Interviewer angepaßt haben: der Übereifer, mit welchem der nun einmal gewonnene Terminus in den öffentlichen Debatten unſerer Zeitungskritiker wiederkehrt, iſt jedenfalls nicht auf ſeine Rechnung, ſondern auf das Konto derer zu ſetzen, welche die Abweſenheit eines ſolchen Untertitels von jeher für ihr Privatvergnügen bitter beklagt haben. Wenn ſelbſt ſein großer Vater gelegentlich, wo er ein Mißverſtändnis

für ausgeschlossen hält, seine überragenden dramatischen Schöpfungen kurzweg als ‚Opern' bezeichnet (meist wohl nur im rein geschäftlichen Verkehr mit Theaterdirektoren oder Verlegern), so kann man es gewiß auch Siegfried Wagner nicht verdenken, wenn er in seiner anspruchslos einfachen Weise seine ehrlich gemeinten Volksdramen kurzweg seine ‚Opern' nennt. Aber man gewinnt dadurch nichts für die Beurteilung dieser Werke, es wäre denn, daß man von dem zweiten Teil dieser Benennung gänzlich absehend, sich an ihren ersten Teil hielte und das echt Volkstümliche darin betonte. Indes zeigt sich auch hierbei immer noch eine Verkennung des von Siegfried Wagner geschaffenen typisch Neuen, indem selbst dieses ‚Volkstümliche', da es nun einmal mit Musik verbunden erscheint, nach Möglichkeit auf vorhandene Typen, wie etwa Lortzing, bezogen und danach beurteilt wird; ohne sich zu sagen, daß achtungswerte und selbst liebenswürdige Beispiele dieser Gattung in ihren unfertigen Stilformen für den Weiterschaffenden, als bloße Durchgangserscheinungen, doch keine dauernde Verbindlichkeit haben können. Den Maßstab zur richtigen Beurteilung dieser Werke entnehmen wir am sichersten ihnen selbst, und zunächst ihrer rein poetischen Seite.

Wir erkennen dann leicht, daß es sich bei der hier erstrebten Volkstümlichkeit nicht um ein wohlfeiles Haschen nach Popularität handelt; daß vielmehr der schlichte und anspruchslose Name der ‚Volksoper' für den Schöpfer des ‚Bärenhäuter', des ‚Herzog Wildfang' und des ‚Kobold' einen weit tiefer greifenden Sinn enthält. Blicken wir auf den befruchtenden Untergrund dieser szenischen Vorgänge, so finden wir, daß sie durchweg auf Volkssitten, Volkssagen, -Gebräuchen und -Überlieferungen aufgebaut sind. Ein unbegrenztes, fast noch gänzlich unentdecktes, unerschlossenes, jedenfalls aber nur durch den Dichter zu erschließendes Gebiet tut da der dichterischen Phantasie sich auf: nicht die gewaltigen Höhenzüge des tragischen Mythus, wohl aber die traulichen Täler des Volksglaubens und Volkslebens, für die sich der dichterische Seher und Deuter bisher noch nicht gefunden und die doch zu dem gesamten geschichtlichen Dasein dieses Volkes in einer so tiefen inneren Beziehung und Verbindung stehen.

Keine größere Wohltat könnte unserem, von aller Natur so fern abgewandten großstädtischen Theaterpublikum zuteil werden, als eine solche befruchtende Berührung mit der dichtenden, schlicht und einfach empfindenden Volksseele. Werden diese Werke erst auf unseren Bühnen wirklich heimisch, so ist eine Aussicht vorhanden, auch dieses ‚Publikum' selbst zum ‚Volke' regeneriert zu sehen. Und wiederum, nach der anderen Seite hin: einer Symbolik kann der szenische Dichter nicht entraten; es kommt alles darauf an, daß sie sinnfällig und gemeinverständlich sei. Keine reichere und glücklichere Symbolik bietet sich ihm dar, als diese ungesuchte, alles Abstrakte restlos in die Sichtbarkeit umformende Plastik der Volksphantasie. Der feinste, innerlichste psychologische Vorgang wird in ihr zur greifbaren Sinnlichkeit: die Wirkung der Schönheit, des Schmuckes zum zauberkräftigen ‚Talisman'; Reue und Gewissensqual zur quälenden nächtlichen Erscheinung; der heimlich begangene Diebstahl muß noch eigens als ‚Krähe' vor unseren Augen sich anschaulich verkörpern; der Betrüger im Wettlauf wird durch das Märlein vom ‚Hasen und Igel' dazu inspiriert; Wurzelweib und ‚Erbschlüssel' bereiten seine Entdeckung vor; überall

ist das Volk sichtbar anwesend und gibt durch sein untrügliches Gefühl die letzte Entscheidung.

Und mit welcher dichterischen Kraft verwendet Siegfried Wagner das aus dieser Quelle Entnommene, welcher Reichtum der Poesie erfüllt und durchdringt dadurch sein dramatisches Schaffen! Wo findet sich in unserer ganzen neueren Dichtung eine Gestalt, gleich einfach und ergreifend, wie die des durch die Jahrhunderte des deutschen Volkstums wandernden ‚treuen Ekhart'? Oder des markigen, unnahbare Majestät des echtesten deutschen Kaisertums mit kraftvoll energischer Männlichkeit und überlegenem Humor vereinigenden Otto mit dem Bart? Oder des ‚Bruder Lustig' vor dem Christkinde? Das Bild des armen blutenden ‚Koboldes', dem zwei Messer die Brust durchschneiden, in den Grimmschen Sagen uns zuvor flüchtig, fast abstoßend entgegengetreten, ohne unser Inneres zu rühren, wie nahe tritt es uns nun in den herzergreifenden Klagen des armen, erlösungsbedürftigen ‚Seelchen'! Noch einmal bewährt sich die frappante Richtigkeit jener alten, mittelhochdeutschen Bezeichnung des Dichters als eines Finders, mithin Entdeckers von etwas ideell bereits Vorhandenem. Er findet das Kleinod, abseits von der breiten Heerstraße, auf dem scheinbar abliegenden Seitenweg, dem Tausende achtlos vorübergingen. Die bloße Erwähnung des ‚Spirifankerl' gibt ihm Veranlassung, gleichsam einen Paragraphen aus Vernalekens österreichischem Sagenbuch wortgetreu in Vers und Musik zu setzen, — hinterher mag es freilich so scheinen, als hätte das jeder gekonnt! Man mache ihm das aber nach ohne den ihm eigenen urwüchsigen Humor!

Daß unsere Kritiker, nicht eben von Gottes Gnaden, dergleichen, wenn sie sich der Wirkung davon nicht entziehen können, hinterher wenigstens für eine bloße ‚Episode' ausgeben, beweist nur ihre Unfähigkeit, das poetisch einheitlich Geschaffene als ein Ganzes in sich aufzunehmen. Die Kleinode der Phantasie verwandeln sich einstweilen in ihren Händen in mutwilliges Insektenvolk, das dem täppisch Zugreifenden den Kopf umsummt. ‚Es löst sich auf das Perlenband, ihm krabbeln Käfer in der Hand; die anderen, statt solider Dinge, erhaschen frevle Schmetterlinge.' Und statt der ‚ungeweihten Hände', denen das Greifen und Fassen des Gebotenen so schwer fällt, wird der ‚Schelm' gescholten, der ‚viel verheißt, und nur verleiht, was golden gleißt'. Auch das geschieht nicht zum ersten Male.

Nein, hier ist nicht willkürlich erfunden, sondern gefunden, ein Vorhandenes, Lebendes entdeckt, der Schleier davon weggezogen; der Reichtum der Volksphantasie neu und kräftig gestaltet; das Abgestorbene erwacht zu leuchtendem Dasein; Blut und Atem, vorher stockend, pulsieren nun in neuer Lebensfrische.

Allerdings nicht der ‚Komponist' für sich allein, so reich und fesselnd das, bald einfach klare, bald kunstvoll polyphone, mit reichster kontrapunktischer und harmonischer Kunst wie spielend ausgestattete, farbenschimmernde Gewebe seiner Partitur sich ausbreitet, so lebhafte, ungeteilte und allseitige Bewunderung gerade seine Musik ihm eingetragen, nur der Dichter (stets den Musiker in sich begreifend) ist der ‚Finder' solcher Schätze, der Neubildner und Gestalter eines allgemeinen Elementes. Fast will es uns scheinen, als wäre es eine gewisse Absichtlichkeit, mit welcher überall in unseren öffentlichen Organen für

Kunst und Musik der längst aufgedeckte Irrtum von dem Häuser bauenden ‚Tapezier' und opernproduzierenden ‚Komponisten' immer und immer noch künstlich perpetuiert wird. In der Einleitung zu seinem großen Werke über ‚Oper und Drama' verweist es Wagner einem Kritiker, daß dieser die Ansicht ausspricht, der frühe Tod Mendelssohns habe die Lösung des Problems der Oper verhindert. ‚War Mozart', so fragt er, ‚ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines Don Juan? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozartschen an Vollendung gleichkommen? Oder will der Kritiker etwas anderes, will er mehr als Mozart leistete? In der Tat, das will er: er will den großen, einheitsvollen Bau des ganzen Dramas, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen aber stellt er diese Forderung? An den Musiker! — Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nötigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Tätigkeit Zweck und Anordnung gibt, der fällt ihm nicht ein!'[1] Es ist, als würde dieser gewichtigsten und nachhaltigsten Erkenntnis des größten Meisters der Szene, der sie doch zum Heile aller nicht für sich behalten, sondern mit erhobener Stimme laut ausgesprochen hat, recht geflissentlich aus dem Wege gegangen. Cui bono? könnte man da wohl fragen. Wem zu Nutzen und zu wessen Gunsten, wenn nicht, um der immer noch so weit verbreiteten Tapezierergilde spezifischer Musiker, deren Aspirationen sich gleichwohl immer wieder vom Konzertsaal zur Bühne und zu einem ‚Opern'-Erfolge erheben, ein ephemeres Dasein zu gönnen? Und wenn es neuerdings auch mit Vorliebe ‚Leitmotiv-Opern' sind, mit ‚selbstgedichteten' Texten, die den luftigen Kartenhäusern einen künstlichen Halt geben sollen!

[1] Richard Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. III, S. 280. Gedenken wir an dieser Stelle doch auch der Meisterlehre über den wirklichen Architekten, im unbildlichen Sinne des Wortes: ‚Der Architekt, dessen bindender Obhut sich Maler und Dichter jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen, ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter.' (Rich. Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 21.)

Nein, und wiederum nein! Die Zeit der bloßen ‚Tapezierer' ist für das Theater unwiderruflich vorbei; es will seinen ‚Architekten'. Selbst der Begabtere unter ihnen muß an einer Aufgabe scheitern, welcher die Kräfte des bloßen Musikers nicht gewachsen sind. Wen die ganze Folge der Schöpfungen Richard Wagners darüber noch nicht aufgeklärt hat, weil er sich eigensüchtig und willkürlich darüber täuschen will, den muß und wird das Schaffen Siegfried Wagners darüber belehren. Das kann schon jetzt kühnlich vorausgesagt werden. Die übereinstimmende Anerkennung der hervorragenden Bühnenwirksamkeit seiner Werke, um so gewichtiger in die Wagschale fallend, als es in den meisten Fällen eine abgezwungene Anerkennung ist; der sonderbare Versuch, ihn zum bloßen ‚Theatraliker' abstempeln zu wollen; das übereinstimmende Zugeständnis seiner außerordentlichen Fähigkeit zur Erschaffung wechselnder und ergreifender szenischer Bilder, der volldramatischen Beschaffenheit seiner Musik, von welcher nicht ein Ton um seiner selbst, um des bloßen Wohlklanges willen, ohne ausgesprochene Beziehung auf den Bühnenvorgang erschallt; der einmütige Widerstand unserer allzu einseitig musikalisch gebildeten, dem Theater und seinen Bedürfnissen gänzlich fernstehenden Rezensentenschaft; ja selbst die vorläufige Zurückhaltung unserer Intendanzen und Direktionen, die ja erfahrungsgemäß gerade dem Unbedeutenden so mit Vorliebe entgegenkommen: alles dieses sind ebensoviele Kennzeichen, daß man in dem immerhin noch werdenden Künstler doch schon den legitimen Beherrscher des deutschen Theaters spürt und sich gegen ein Joch sträubt, dessen vermeintlichen Druck man sich so lange als möglich vom Nacken halten möchte.

Andererseits sind die aufgezählten Eigenschaften, denen wir noch die, höchster Bewunderung werte, echt volkstümliche Sprache seiner Dichtungen, das Gedrängte ihres Ausdruckes durch echt poetische Zusammensetzungen und Weglassung alles breiten und überflüssigen Wortmaterials, hinzufügen möchten, — gerade eben dieselben, durch welche sich der berufene szenische Dichter und ‚Dramatiker' von Geblüt, nach der einen Richtung hin von dem bloßen Tonkünstler und Instrumentalmusiker, nach der anderen von dem Literaturpoeten, wortreichen bloßen Wort- und Verskünstler unterscheidet, und zwar, wir möchten sagen: bereits während der ersten Konzeption.

Der zur Bühne hin aspirierende ‚Komponist' hat, schon während der Konzeption seiner ‚Leitmotiv-Oper', seinen Platz in Gedanken als Dirigent an der Spitze des Orchesters, dessen instrumentale Stürme er im voraus mit dem Taktierstab entfesselt; der Literaturpoet im gleichen Falle im Zuschauerraum, wo am Ende sein Platz ist und bleibt, nachdem er sich vielleicht während der Bühnenproben noch auf der Szene störend überflüssig gemacht hat. Der geborene Dramatiker steht schon während des allerersten Entwurfes seines dramatischen Planes in Gedanken bereits als leitender Regisseur auf der Bühne: er beherrscht von hier aus sein Orchester durch den ihm vertrauten, in seine Intentionen eingeweihten Dirigenten, und mit Hilfe dieses Orchesters wiederum Spiel und Mimik; er steckt schon während der ersten Niederschrift als Darsteller in allen seinen Gestalten, er spricht jedes von ihm aufgezeichnete Wort unmittelbar, daher mit größter Unfehlbarkeit, aus dem jedesmal darzustellenden Charakter heraus.

Aus diesem charakteristischen Gegensatz erklärt es sich nur zu leicht, weshalb unseren jungen dramatischen Komponisten die Eroberung der Bühne so schwer fällt und sie sich, da jene vom Dirigentenpult ein für allemal nicht akzessibel ist, bloß an ihren harten Brettern die Köpfe blutig stoßen. Jeder neue erfolglose Ansturm von diesem Platze aus gleicht daher bloß dem machtlosen Anprall der Wellen, der sich am starren Felsen bricht. Das können aber, wie es scheint, unsere großen ‚Musik'-Zeitschriften jenen Komponisten nicht sagen, weil diese und ihr Anhang etwa deren Hauptabonnenten sind und daher nur etwas recht Schönes über sich lesen wollen, und so bleibt es unausgesprochen. Der rechte Dramatiker muß vielmehr auf eben jenen Brettern, in der mittleren und oberen Höhe der Bühne, in den Versenkungen und hinter den Kulissen gleichmäßig zu Hause sein. Mit Recht ist die Bemerkung gemacht worden, mit welcher Sicherheit, und Freude daran, Siegfried Wagner beim Einstudieren seiner Werke nicht allein seinen Darstellern hinsichtlich der Gebärde und des Ausdruckes zur Hand geht, sondern auch den ganzen Theaterapparat mit Feuer, Nebel, Blitz und Donner in Bewegung setzt, — das ist sein Reich, hier ist er zu Hause. Und wenn er dann am Schluß einer Aufführung oder eines Aufzuges einem stürmischen Hervorruf im Kreise seiner Künstler Folge leistet, hat man stets das Gefühl, ihn am rechten Platze zu sehen, daß die Bühne seine Werkstatt sei, auf der er nach Kräften zur Verwirklichung seiner dramatischen Idee durch redliche Arbeit mit beigetragen.

In all diesen Beziehungen gleicht Siegfried Wagner durchaus seinem großen Vater. Er ist auch als Künstler Fleisch von seinem Fleisch, und Blut von seinem Blut; so himmelweit er, in vollem Bewußtsein der besonderen Grenzen seines Könnens, das Gebiet seines Schaffens von dem seines Vaters abgerückt hat. Deshalb eben ist aber sein Werk nicht mit der bloßen geschriebenen oder gestochenen Partitur, sondern erst mit der szenischen Aufführung zum Abschluß gebracht. Und wie er einstudiert, wie er seinen Sängern und Darstellern, inmitten aller laufenden Repertoireanforderungen an ihre Kräfte, die höchst dankbaren Partien seiner Schöpfungen zu vermitteln weiß, wie er im Drange der Arbeit nicht alles auf einmal ihnen beizubringen beansprucht, sondern von gewissen Hauptpunkten aus das Licht auf das Ganze der Aufführung fallen läßt — darüber muß man diese selbst befragen. Sie sind in solchen Mitteilungen gar nicht zurückhaltend. Es ist viel in dem Einen gesagt: seine Künstler haben zu dem jungen Meister Vertrauen. Hier bewährt sich der Ausspruch seines großen Vaters von der ‚eigentümlichen Anerkennung, welche der Soldat dem Feldherrn zollt, der seine Sache versteht'. Sie wissen es am besten und können davon berichten, wie sie, den herrschenden üblen Theatergewohnheiten zufolge, noch drei, vier Tage vor der angesetzten Aufführung mit dem Klavierauszug ihrer Partien in der Hand die Bühne betreten haben,[1] und wie dann, unter seiner Anleitung, in Kürze fast unmerklich alles Gestalt gewonnen hat. Und dies ohne die mindeste Aufregung seinerseits, wie sie sonst jungen Autoren, die sich am

[1] So war es bei der Hamburger Uraufführung des ‚Kobold' (29. Januar 1904) mitten im Drange des alltäglichen ‚Geschäftsganges' buchstäblich der Fall, — und welche Aufführung wurde dann unter des Meisters Anleitung daraus!

Studium ihrer Arbeiten beteiligen, so eigen ist. Hier trifft die angeborene natürliche Begabung mit der hohen Schule von Bayreuth zusammen; es kann in Wahrheit von ihm heißen: ‚doch dieser hat gelernt, er wird uns lehren‘.

Über Siegfried Wagner als Orchesterleiter ist das ganz Entsprechende zu sagen. ‚Ein Musiker wie er‘, so schreibt bereits Ferd. Pfohl, ‚der eine absolute Herrschaft über das Orchester, über die Szene mit ihren Vorgängen, ihren wechselnden Gruppen und dem, strenger Zügel bedürftigen Chor besitzt, die einem alten, im Feuer des Operndienstes stahlhart gewordenen Kapellmeister zur Ehre gereichen würde, darf wohl als echtes Dirigententalent eingeschätzt werden.‘ Und auch hier tritt an ihm, in Übereinstimmung mit der natürlichen vornehmen Schlichtheit des Menschen Siegfried Wagner, statt jener nervösen Überreiztheit unserer modernen Dirigiervirtuosen, jene überlegene Ruhe zutage, deren Führung ein großer, vielfach zusammengesetzter Instrumentalkörper sich so gern überläßt. ‚Nicht das geringste Zucken, nicht die Spur einer nervösen Vibration läuft aus seinem Arm in die Spitze des weißen Stäbchens, dieses empfindlichen Manometers, das in den Händen eines echten Musikers von der Seele selbst seine Impulse, seinen Gang, seine Rhythmen empfängt, das von der psychischen Spannung des Künstlers reguliert wird.‘ ‚Was den Operndirigenten macht, das stete Gefühl für die Szene, das stete Anschmiegen des Orchesterausdruckes an den dramatischen Akzent, die Übereinstimmung zwischen Bühne und Orchester, dieses einzig Entscheidende besitzt Siegfried Wagner, und es prägt seiner Dirigierkunst den Charakter auf. Kaltblütigkeit, Umsicht, blitzschnelle Entschlossenheit, das alles sind Eigenschaften, die die Mehrzahl unserer Opernkapellmeister sich erst in jahrelangem Dienst, in praktischer Übung und täglich eingesammelter Erfahrung mühsam erwerben muß. Siegfried Wagner fehlen diese sauren Lehrjahre. Nun, er konnte ihrer und ihres erzieherischen Drills entraten; denn er ist ein geborener Dirigent, wie er ein geborener Regisseur ist.‘ Recht so! Und wir haben die gemeinsame Wurzel dieser glücklichen Doppelbegabung bereits bezeichnet. Sie liegt in der Natur des ‚geborenen Dramatikers‘, der noch dazu von früh auf durch die vollendetste unter allen erdenklichen Schulen gegangen ist, die einzige, die es auf deutschem Boden dafür gibt und je gegeben hat: die Bayreuther Festspielinstitution.

So hat sich denn auch, Hand in Hand mit seinem eigenen Schaffen, sein produktiver Anteil an den Arbeiten für die Bayreuther Festspiele während des letzten Jahrzehnts immer reicher, immer größer gestaltet. Bereits bei der Wiederaufnahme des ‚Ringes der Nibelungen‘ in Bayreuth, im Jahre 1896, hat er nicht allein, neben Hans Richter, als Dirigent des Orchesters bei diesem gewaltigen Werke sich betätigt, eine Erstlingsleistung außerordentlichster Art, ganz des Sohnes Richard Wagners würdig, sondern auch an der szenischen Gestaltung sich hervorragend beteiligt. Die erste Szene des ‚Rheingold‘ war ausschließlich ihm übertragen, sie war und ist sein Werk in jeder Bewegung der Schwimmenden, in jeder Nuance der Beleuchtung. Außerdem in der ganzen Aufführung aller vier Teile die Anordnung der Wolkenvorhänge mit ihren unabläßigen Veränderungen und Verschiebungen, so überaus wesentlich bei der fast nie in geschlossenen Räumen, immer unter freiem Himmel spielenden, vielgegliederten Handlung des ‚Ringes‘. Eine

ganz selbständige Leistung bot er sodann im Jahre 1901 in der allerersten Bayreuther Aufführung des ‚Fliegenden Holländers' und erwarb sich dadurch um dessen Inszenierung ein unvergänglich bleibendes Verdienst. Die Besucher der Festspiele begegneten sich einstimmig in der Ansicht, der Bayreuther ‚Holländer' sei, in eben dieser Inszenierung, einzig; ja er wirke geradezu wie eine Offenbarung. Das Gleiche haben wir nun aber seitdem noch am ‚Tannhäuser' (1904), und in immer steigendem Maße am ‚Lohengrin' (1908) erlebt, die zwar in Bayreuth nicht erstmalig, aber doch von Grund aus zu neuem Leben erweckt, die Bühne des Festspielhauses überschritten. Wohl durfte er ein erhebendes Bewußtsein von dieser Auferweckungstat in sich tragen und sich anläßlich jener, durch fast alle Zeitungen gegangenen Grazer Tischrede[1] öffentlich dazu bekennen: er habe das Lob nicht abgelehnt, welches ihm für seinen Bayreuther ‚Tannhäuser' allseitig zuteil geworden, denn er wisse, daß es eine ‚anständige Regieleistung' gewesen sei. Eben dieses bühnentechnische Genie treffen wir nun aber auch in seinen eigenen Bühnenschöpfungen, und zwar bereits in der ganzen Anlage seines Erstlingswerkes, des ‚Bärenhäuters', ebenso wirksam an, wie im ‚Herzog Wildfang' oder im ‚Kobold' und ‚Bruder Lustig'. Welches ist nun der Grund, daß er gerade mit diesen seinen eigenen Schöpfungen trotz all ihrer unverkennbaren hohen Vorzüge auf schroffe Gegensätze gestoßen, daß ein heftiger, den Fernstehenden vielfach beirrender Widerspruch dagegen erhoben worden ist?

Von welcher Seite her? Darüber muß man sich klar werden, um das Übel an der Wurzel zu erfassen. Sicher nicht aus den Reihen des unbefangenen Publikums, welches die Werke des jungen Meisters bei ihrem ersten Erscheinen ausnahmslos mit warmer, ja begeisterter Aufnahme empfangen hat, insofern es nicht durch die öffentliche Kritik, die sog. ‚Presse', zum Nachteil seiner naiven Empfänglichkeit beeinflußt war. Vielleicht gibt es nicht bald wieder einen ähnlichen Fall, an welchem die Rückständigkeit dieser ‚Presse' so grell an das Licht getreten wäre, als die Erfahrungen an seinem zweiten Werke, dem ‚Herzog Wildfang',[2] der doch in jeder Hinsicht, in seinem ganzen Aufbau, in der unmittelbaren Darstellung lebendiger wirklicher Menschen, in der Fähigkeit, eine Handlung zu spannender Steigerung zu bringen, Stimmungen zu erwecken und festzuhalten, in der Kühnheit der gestellten Aufgabe und in der Meisterschaft ihrer Lösung, in szenischer und musikalischer Technik, noch einen ganz erheblichen Vorstoß gegen den ‚Bärenhäuter' bedeutet. Tatsache ist, daß z. B. das Leipziger Publikum der ganz vorzüglichen, die Münchener weit übertreffenden Aufführung eine warme, herzliche, ja begeisterte Aufnahme bereitet hat. Erst infolge einer geschlossenen Reihe ungerechter, ja gehässiger Besprechungen änderte sich seine Haltung: es wurde befangen und vermeinte, sich in dem Objekt seiner Begeisterung geirrt zu haben, und das lebensfrische, sehr gut wiedergegebene Werk konnte vor halbleeren Häusern und eisiger Zuhörerschaft nur wenige (im ganzen sieben) Mal gespielt werden. Es ergibt sich daraus, daß das öffentliche Urteil, auf so gebrechlichen Füßen es stehe, doch in seinen Wirkungen nicht gleichgültig und bedeutungslos ist. Und welche Art von Förderung hat etwa neuerdings der ‚Kobold' dieser seltsam

[1] 3. Dezember 1904. — [2] Doch! Man hat ganz das Entsprechende am ‚Sternengebot' erlebt!

anmaßenden gedruckten Vermittelung zwischen Künstler und Publikum zu danken gehabt? Der Journalist, sagt man, dürfe in seiner abhängigen Stellung aus Gründen der Vorsicht und der Selbsterhaltung nicht zu weit in das Kommende vorausgreifen und dem Publikum nur um eine ‚Nasenlänge' voraus sein; welches traurige Recht aber hat er, in seinem ausgesprochenen richtigen Gefühl zu retardieren?

Wir stehen nicht an, diese federführenden Herren gern als unsere Kollegen in einer hohen und wichtigen Geistesarbeit zu betrachten, möge sie auch der eine in Büchern, der andere in Zeitungsartikeln von heute zu morgen ausüben. Einige von ihnen haben durch die Art ihres Vorgehens leider allzusehr bewiesen, daß sie das ‚Schlechte' wollen; von diesen abgesehen, muß vielmehr angenommen werden, daß sie bona fide handeln und mit ihrer allzu vorsichtigen Zurückhaltung nicht das Schlechte, sondern das Gute im Sinne gehabt haben.[1] Alle Rücksicht kann uns aber nicht davon abhalten, gerade an einer so wichtigen und hervorragenden Erscheinung, wie diejenige Siegfried Wagners, die peinlichen Schäden aufzudecken, an denen unsere ‚Opernkritik' krankt; und wir sind dessen gewiß, diese Offenheit werde uns nicht als dünkelhafte Selbstüberhebung eines Einzelnen ausgelegt werden.

Unsere öffentliche Kritik, selbst wo sie dem Bayreuther Werke geneigt ist, hat noch zu wenig von ihm gelernt, sondern ihren Geschmack an den schlechten Opernaufführungen verdorben, mit denen sie von Tag zu Tage zu tun hat. Sie ist in ihren Voraussetzungen nach wie vor eine ausschließlich ‚musikalische' Kritik geblieben,[2] und es ist bezeichnend, daß sie sich denn auch an dem rein musikalischen Teil dieser Schöpfungen am wenigsten versündigt hat. Das bloße Stilproblem aber, dessen Lösung der Dichter-Musiker sich gestellt hat, liegt ihr fern. Daher das ewig unsichere ‚doch', ‚jedoch' und ‚allerdings', mit welchem sie an dem lebensvoll Neuen herumtastet: hinkende Vergleichungen, ungerechte Anwendung eines doppelten Maßstabes, Bezugnahme auf musikalisch-dramatische Trivialitäten des Opernrepertoires, mit denen diese lebensvollen Neuschöpfungen nichts gemein haben. Was soll nun das belehrungsbedürftige Publikum daraus entnehmen, was eine Theaterverwaltung, die sich bei solchen Gelegenheiten immer nur mehr an das Fazit zu halten pflegt, welches hier in einem schwankenden Hin und Wider sorgsam verhüllt ist? Wo bleibt die freie, ungezwungene Begrüßung solcher wahrhaft begrüßungswürdigen Erscheinungen, vor dem ängstlichen Bestreben, in seinem Urteil möglichst bedingt und zurückhaltend, selbständig und ‚unparteiisch' zu sein, um sich dem produzierenden Künstler gegenüber nichts zu vergeben? Wie viel höher im Werte stünde hier eine warme Parteilichkeit für das Gute! Eben diese Herren könnten und sollten — wenn sie das

[1] Hinsichtlich der Fassung des obigen Passus wolle man beachten, daß dieser Aufsatz, wie der ihm vorhergehende, ursprünglich in einer Musikzeitung (Mus. Wochenblatt, Jahrg. 1905) erschien. Einer Captatio benevolentiae, die sich etwa auch auf die S. 7/8 charakterisierte Gattung dieser ‚Kollegen' erstreckte, wird den Verfasser indes wohl selbst bei dem obigen sehr friedfertigen Satze niemand für fähig halten. Auch ist eine solche Auffassung hoffentlich bereits durch den Vordersatz genügend ausgeschlossen. — [2] Auch hierzu bitten wir den geneigten Leser, das von uns an anderem Orte näher Ausgeführte nachzulesen, nämlich das ganze zweite Kapitel unserer Schrift über ‚Siegfried Wagner' in der Schuster und Löfflerschen Sammlung ‚Das Theater' (Band XVI).

Zeug dazu hätten! — dem schaffenden Künstler fördernde Verbündete, Mitarbeiter an seinem Werk sein, anstatt ihn in die Lage zu bringen, unter mancherlei Belästigungen und Schwierigkeiten über ihre Köpfe hinweg das gesteckte Ziel zu erreichen. Aber freilich müßten sie dann aus ihrer Opernrezensions-Sphäre heraus, in welcher die Fähigkeit zu gerechter Würdigung einer jugendfrisch reformatorischen Betätigung nicht zu gedeihen scheint.

Es kommt aber noch ein anderes Moment hinzu. Sehr treffend bemerkt einmal R. Batka: ‚Den meisten Tadlern liest man die Tendenz, dem Sohne des Gewaltigen von Bayreuth, den man selbst nicht mehr direkt bekämpfen kann, etwas am Zeuge zu flicken, so gewiß vom Munde ab, wie Siegfried die wahre Absicht Mimes aus dessen glatten Worten versteht.‘ Wer im großen Publikum, das die Aussprüche kritischer Weisheit anläßlich eines jeden neuen Werkes des jungen Bayreuther Meisters für bare Münze zu nehmen geneigt ist, die Motive seiner Bekämpfung nicht versteht, dem ist mit dem obigen offenen Worte der Weg dazu gewiesen. ‚Wer heute noch Richard Wagner im Ernst bekämpft‘, lesen wir an einem anderen Orte[1] in buchstäblich gleicher Erkenntnis der Sachlage, ‚verfällt in Lächerlichkeit. Das wissen seine Gegner, deren es immer noch gibt, nur zu gut, und diesen war das produktive Hervortreten des Sohnes eine willkommene Gelegenheit, gegen den verhaßten Namen zu arbeiten. Nicht dem jedesmaligen Werke, sondern der Person und Bayreuth galten ihre maßlosen Angriffe: Siegfried Wagner sollte nicht aufkommen. Und nun begannen alle die, denen Richard Wagners Größe Schmerzen macht, mit ihrem Kesseltreiben gegen den jungen Komponisten.‘

So gewiß das hier angegebene Motiv für die schiefe Beurteilung der jungen blühenden Kunst Siegfried Wagners nicht das einzige ist, so gewiß ist es in seiner Wirksamkeit nicht zu unterschätzen, und kein scharfblickendes Auge kann sich über sein Vorhandensein täuschen. So anspruchslos und scheinbar einfach die Werke des jungen Meisters in ihrer populären Grundidee sich darstellen, so stehen und fallen sie doch mit der in ihnen ausgeprägten Forderung einer korrekten und stilgemäßen Darstellung und bedeuten demnach eine offene Kriegserklärung gegen den gebräuchlichen Opernsingsang und Theaterschlendrian. Sie enthalten in sich den Anspruch zur Lösung neuer geistiger Aufgaben, sie verlangen eine ehrliche künstlerische Arbeit und als Voraussetzung dafür eine starke Sympathie von seiten der Ausführenden, und ein gewisses Stilbewußtsein selbst von seiten der bloß Empfangenden und Genießenden. Darin liegt die Kriegserklärung; denn zu wirklicher Arbeit lassen sich unsere Künstler, zum Ernst im Empfangen und Genießen selbst das Publikum nur durch die unbedingte Autorität eines großen Namens zwingen. Solange es sich nur um die großen Bayreuther Werke handelt, auf dem von allem Theaterwesen eximierten Boden der Bayreuther Institution, lassen sich beide jene strenge Forderung gefallen; mit den Werken Siegfried Wagners tritt — bei all ihrer schlichten Volkstümlichkeit — der Bayreuther Darstellungsstil gewissermaßen in eine Offensive nach außen und trifft hier auf einzunehmende Festungen, auf Mauern, Schanzen,

[1] Oldenburger Nachrichten vom 21. Oktober 1905.

Türme und kritische Ausfallbrücken, auf Feinde, die sich nicht freiwillig ergeben, solange sie noch Waffen zur Abwehr in ihrer Hand haben.

Vielleicht hält der geneigte Leser diese ganze letztere Betrachtung für überflüssig, da sie an Verhältnisse rührt, die, wie es scheint, traditionell sind, und an denen nichts zu ändern ist. Sicher, wenn etwas daran geändert werden kann, so wird es einzig durch die ungehemmte und nicht zu hemmende Kraft des produzierenden Künstlers selber geschehen. Selbst die absprechendsten Kritiker seiner bisherigen Werke pflegen, seit dem ‚Kobold', damit zu schließen, daß sie sich gegen den Verdacht eines Zweifels an seiner ‚eminenten künstlerischen Begabung' verwahren. Wir sehen alle in gespannter Erwartung der ferneren theatralischen Laufbahn des ‚Bruder Lustig' entgegen, der hoffentlich auf allen deutschen Bühnen zu einem regelmäßigen Alternieren, mindestens mit seinem nächsten Vorgänger, sich einbürgert. Denn wenn jedesmal eines dieser Werke das ihm zunächst vorhergehende verdrängen müßte, bevor es noch über die Bühnen gegangen, so wäre unter allen Umständen Siegfried Wagner sein eigener gefährlichster Konkurrent. Auch der Prozeß des ‚Herzog Wildfang' wird revidiert werden, nichts ist so gewiß. Aber selbst mit dem noch ausstehenden ‚Bruder Lustig' wird doch immer nur höchstens seine erste jugendliche Schaffensperiode abgeschlossen sein; mögen seinem reichbegabten Schöpfer in seiner weiteren Laufbahn weniger Hindernisse von außen beschieden sein! Vielleicht läßt er auf diese erste Schaffensperiode eine solche der Aufführung seiner Werke an möglichst vielen deutschen Theatern folgen und erfüllt damit vollends seinen Beruf. Sicher aber vermehrt sich inzwischen von Stunde zu Stunde die Zahl derer, die mit Vertrauen und Liebe auf sein gesamtes Wirken blicken und an seine weitreichende Bestimmung glauben.

Seit der Niederschrift des Vorstehenden (im Jahre 1905) hat sich das hier Gesagte reichlichst erfüllt und bewährt, und trotz alles starren Gegendruckes unserer federführenden Öffentlichkeit hat sich ein immer zunehmender festgeschlossener Kreis verständnisvoller Anhänger und Verehrer um den jungen Bayreuther Meister und sein Schaffen gebildet. Je spröder sich unsere Hoftheaterintendanzen und Stadttheaterdirektionen, immer nur mit der eben herrschenden Mode gehend, seinem Wirken und Schaffen gegenüber verhalten, desto eifriger werden seine Klavierauszüge von einzelnen verlangt und in engerem häuslichem Kreise studiert, und vielen sind sie neben den großen Bayreuther Werken das tägliche Brot ihres geistigen Daseins. ‚Die Zeit Siegfried Wagners', bemerkt sehr einsichtig Kurt Mey, ‚ist noch nicht gekommen; wie jeder echte und große Künstler, der wirklich etwas Neues zu sagen hat, ist er seiner Zeit vorausgeeilt. Seine überzeugten Anhänger bilden einen namhaften Teil der wahrhaft künstlerischen Opposition gegen eine scheinkünstlerische Epoche. Es herrscht z. B. im modernsten ›Musikdrama‹ und in der modernsten Oper das Bestreben, das Kunstwerk Richard Wagners zu übertrumpfen, was natürlich nur äußerlich und scheinbar möglich ist, nämlich in den äußeren musikalischen Kunstmitteln, hauptsächlich durch bis ins Unmögliche gesteigerte Harmonisierung, Modulation und Instrumentation. Hat gar mancher dem großen Zauberer von Bayreuth glücklich abgesehen,

›wie er sich räuspert und wie er spuckt‹; hat mancher auch zweifellos mehr von ihm gelernt: so hat doch nur ein Einziger sein ganzes Erbe von ihm erhalten, nämlich das Gesamtkunstwerk. Und dieser Einzige ist — Siegfried Wagner. Ein wirkliches Drama kann nur von einem geborenen Dramatiker hervorgebracht werden. Das ist aber Siegfried Wagner. Mag die Kunst des Vaters sich von der des Sohnes der Art nach noch so sehr unterscheiden: echte Dramen sind beider Kunstschöpfungen; innerlich erlebte und deshalb auch äußerlich lebensvolle Szenenvorgänge, die sich bei beiden unserem Ohre und Auge offenbaren.‘ Dies erkennen und das Verlangen hegen, dieser Offenbarungen aus dem idealen Geisterreiche der Kunst teilhaft zu werden, ist aber für den wirklich künstlerischen Menschen ein und dasselbe; daher denn auch das so ungemein seltene und charakteristische Phänomen, daß die Verehrer Siegfried Wagners, denen an ihren heimischen Bühnen die Erfüllung ihres Wunsches einer regelmäßigen Vorführung seiner Werke nicht vergönnt ist, denselben — soweit es ihnen ihre Verhältnisse erlauben — von Ort zu Ort nachreisen und sich insbesondere zu ihren Erstaufführungen zahlreich einfinden. Und dies um so mehr, als unsere von allen möglichen anderen, nur nicht künstlerischen Interessen geleitete Presse diese Werke am liebsten ganz aus der Welt schaffen und ihre Verbreitung nach Kräften sogleich im Keim ersticken und verhindern möchte.

Mit einer Handvoll tendenziöser Unwahrheiten zum Endzweck der Verblödung einer urteilslos gläubigen Lesermenge (mögen sie auch in allen unseren Zeitungsberichten in schönster Übereinstimmung immer wieder vorgebracht werden) ist dies allerdings auf die Dauer nicht zu erreichen. Zu diesen Unwahrheiten gehört u. a. die wiederholt auftauchende insinuierende Behauptung, wonach die Anhänger Siegfried Wagners neuerdings nicht abgeneigt schienen, bei seiner Verherrlichung ‚den Sohn über den Vater zu stellen‘, — was dann allerdings in den Augen eines sonst Bedächtigen, der aber unglücklicherweise seine ‚Sachkenntnis‘ aus solchen Quellen zu schöpfen sich veranlaßt sieht, ganz allein schon ausreichen würde, um jene Verehrer nicht ernst zu nehmen! Man denkt dabei unwillkürlich an jenes von uns erwähnte kindliche Lustspiel ‚Die Lügner‘ (S. 7), — so sehr auch dessen jugendlicher Verfasser von jedem Verdacht freizusprechen ist, damit im voraus auf seine eigenen zukünftigen Widersacher in Wort und Schrift prophetisch angespielt zu haben. Wenn man aber einmal lügt, sollte man doch mindestens etwas geschickter lügen. Hier freilich scheint die stillschweigende Voraussetzung zugrunde zu liegen: für ein deutsches Zeitungsleserpublikum sei es auch so noch gerade gut genug! Hat sich dieses doch Jahrzehnte hindurch das Märchen von der ‚Klassiker-Verachtung‘ Richard Wagners — das will sagen, von dessen Verachtung Bachs, Mozarts und Beethovens! — gegen sein eigenes lautredendes Zeugnis in Schriften und Aufführungen willig aufbinden lassen, und war es für seine Gegner doch immer ein ebenso bequemes als wohlfeiles Auskunftsmittel, sich gegen den Meister zu wenden, indem man seine Anhänger verdächtigte. Wir sehen, wie dieses Kampfmittel nun, in entsprechend veränderter Gestalt, von den einstigen Widersachern des Vaters durch die heutigen des Sohnes übernommen wird. Ein zweites Beispiel tendenziöser Unwahrheit gewährt die, bei jeder Aufführung eines Werkes von Siegfried Wagner (und so auch kürzlich bei derjenigen des Banadietrich

in Karlsruhe) vorgebrachte, überaus effektvoll sich ausnehmende Suggestion: ‚ganz Wahnfried mit all seinem Anhang an Freunden und Gönnern sei am Platze gewesen, um dem Ereignis einen höheren Glanz zu verleihen'. Wer erinnert sich nicht, diese klingende Phrase von Zeitungsblatt zu Zeitungsblatt durch emsige Reporter vorgebracht, immer wieder gelesen zu haben? So natürlich aber die Anwesenheit der eigenen Angehörigen des Autors bei solchen Anlässen wäre, so sehr erschwert vielmehr die Tragik der Lebensverhältnisse meist die Verwirklichung dieses Allernatürlichsten — insofern daher ein stärkerer Zuzug von außen her sich dabei unter den Beschauern und Zuhörern bemerklich macht, so handelt es sich dabei nicht, wie man es gern vertuschend darstellen möchte, um einen verwandtschaftlich persönlichen, sondern um jenen bereits angedeuteten künstlerischen Zusammenhang eben jener immer ausgesprocheneren Anhängerschaft, die unserer ‚scheinkünstlerischen' Öffentlichkeit ein rechter Dorn im Auge ist, während sie selbst unter sich um so mehr ihres Bestehens sich freut und sich als den lebendigen Kern und Keim eines ‚Publikums der Zukunft' fühlt. Diese lebenvolle Zukunft zu unterdrücken, dürfte den Gegnern der Kunst Siegfried Wagners mit all ihren offenen und versteckten Anfeindungen doch schwer fallen; das einzige Mittel zu ihrer Ausrottung wäre am Ende doch nicht die bloße Befehdung und rezensierende Herunterreißung der einzelnen Werke, sondern sie müßten sich dazu entschließen, die Partituren derselben in ganzen Auflagen zu verbrennen oder sonst zu vertilgen und ihre Aufführung selbst an den kleinsten Bühnen unmöglich zu machen. Denn wirklich Lebendes läßt sich durch die künstlichsten Schachzüge nicht beseitigen, nicht aus dem Dasein streichen; zurückgedrängt und angefochten, sieht es dennoch der Stunde seines Sieges entgegen. Einem jeden kommt sein Tag, und dem lange künstlich Zurückgedrängten nur um so gewisser und nachhaltiger.

Der zwar numerisch noch kleinen, aber tief überzeugten und beständig wachsenden Gemeinde erkenntnisvoller Verehrer Siegfried Wagners sind die folgenden Ausführungen und Anregungen gewidmet. Zu vielen derselben ist durch die Vorsorge unserer Tagespublizistik und die dadurch bedingte entsagungsvolle Haltung unserer Theaterverwaltungen noch nicht einmal die erste Kenntnis dieses frisch erblühenden Lebens einer wahrhaft deutschen Kunst gedrungen, und doch dürfen wir sie im voraus zu den Unseren zählen, sobald der erste warme Strahl der erwachenden jungen Sonne sie erst sichtbar und fühlbar getroffen hat.

1905.

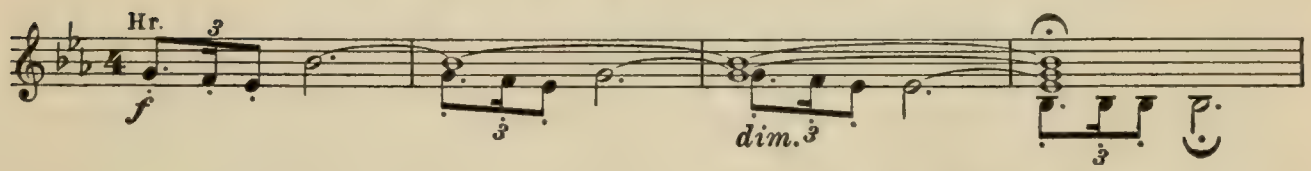
I.

Der Bärenhäuter.

1. Übersicht über die dramatische Handlung.
2. Bärenhäuter-Studien.
   - I. Zur Idee des ‚Bärenhäuters‘.
   - II. Der Bärenhäuter als Sonnenheld in Mythus und Märchen.
   - III. Der Ring als Erkennungszeichen.
   - IV. Die Würfelszene und ihre sagenhaften Vorbilder.
   - V. Einzelne Züge der Dichtung.

1.

Übersicht über die dramatische Handlung.



Seit dem Bärenhäuter fühl' ich mich reicher, und eine Quelle des Frohsinns und herzlicher Erhebung fließt mehr in meinem Leben.
Dr. M. G. Conrad.

Wir haben es bereits an anderer Stelle bemerkt, in welchem Sinne das sogenannte ‚Übernatürliche' in Siegfried Wagners Werken uns anspricht und wie in seiner Verbindung mit den Schicksalen gesunder, schlichter, durch und durch volkstümlicher, dem Volke angehöriger Gestalten, wie des Hans Kraft oder der armen Verena, wir nichts anderes zu erkennen vermögen, als eben die Natur selbst, den Untergrund, auf welchem das Volksleben täglich sich abspielt, seine ethischen Anschauungen erzeugt und durch die Jahrhunderte festhält. Treten wir an einem sonnigen Morgen hinaus in den fränkischen Wald, mit seinen schlanken ragenden Stämmen, seinen grünen Höhen, geheimnisvollen Schluchten und Abhängen, dringen die Lichtstrahlen durch das verflochtene Gezweige, am Boden auf Moos und Tannennadeln ihre zitternden Lichter und Schatten malend, da und dort durch eine goldflutende Lichtwelle den Märchenzauberbann seiner Dämmerung erhellend, während tausend Stimmen des Quellenrieselns, der bewegten Zweige den einsamen Wanderer umraunen und umrauschen, so umfängt uns die Grundstimmung des ‚Bärenhäuters': aus jenem düsteren Dickicht könnte bei sinkendem Tageslicht in der Abenddämmerung der ‚Mosje Pferdefuß, Meister Niedertracht' leibhaft hervortreten; Kobold und Heinzelmännlein

sind hier daheim und warten bloß darauf, daß sich die Nebel erheben und statt des goldenen Sonnenlichtes des Mondes bleicher, ungewisser Widerschein auf Unterholz und Gezweige fällt.

Wenn unser Geist sich zurückversenkt in die älteste Vorzeit unseres Volkes, so findet er die Wesen, welche unsere Vorväter als göttlich verehrten, untrennbar verbunden mit der heimatlichen Umgebung. Wald und Heide, Berg und Schlucht sind belebt von dem vielgestaltig webenden und waltenden Geiste des Göttlichen, und auch das Gewaltige, Schreckliche, Unheimliche der wilden Natur wird dadurch ihrem eingeborenen Sohne zum heimatlich Vertrauten, er selbst in dieser Natur zum freien furchtlosen Helden. Auch als dann neuer Glaube die alten Götter verdrängte, blieben doch die Märchengestalten schweifender und neckender Dämonen, Elfen und Kobolde in ihren alten Schlupfwinkeln der heimischen Wälder und Höhen geborgen und trieben ihr Wesen nach wie vor, dem gläubigen Volke in Scherz und Ernst, in Spruch und Glauben vertraut. Selbst der zum Teufel verkehrte Heidengott vergaß über seiner, nun höllischen, Majestät keineswegs die alte Heimat und Verwandtschaft; er hatte es nicht nur auf menschliche Seelen abgesehen, er baute auch noch Wunderwerke in die Natur hinein, wie Goethe im Faust sagt: ‚Ein Wunder ist's, der Satan kommt zu Ehren! Mein Wandrer hinkt an seiner Glaubenskrücke zum Teufelsstein, zur Teufelsbrücke . . .' ‚Natur sei, wie sie sei; 's ist Ehrenpunkt: der Teufel war dabei.' Und als endlich noch die Geschichte sich darein mengte, als aus den Mythen und Mären ‚Sagen' wurden, indem geschichtliche Personen und Ereignisse vom Volksgeist phantasievoll erfaßt und zu dichterischem Besitz ausgebildet wurden: immer wieder rauschte auch da der alte Heimatwald um sie und ihre Stätten; die deutsche Natur war und blieb der große Schauplatz alles nationalen Lebens, wie jeder Held in seinem Stamme, und jeder Stamm in seinem Gau wurzelte, dort, wo seine Burg auf seinem Berge stand.

Ja, die größte Dichtung selbst, die auf der Höhe der Kultur den ganzen Schatz volksgeistigen Besitzes zusammenfaßte, wie im ‚Faust', im ‚Ring', — sie ist ohne diesen Naturhintergrund oder -Untergrund gar nicht zu denken. Eben dadurch wahrt sich deutsche Dichtung das, ihren größten Erscheinungen eigene wundervoll Jugendliche, das waldesduftig Neugeborene. Wie der junge Held der Sage einst hinauslief aus dem tiefen Walde in die weite Welt, der ‚deutsche Jüngling' in immer neuer Person: so auch der Dichter und Künstler, dem echtes deutsches Blut in den Adern rollt, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Und ganz von dieser echten Art des ‚Ewigjungen' ist denn auch seines Vaters Sohn: Siegfried Wagner. Die aus der Waldheimat entsprossene Jugendlichkeit trat aus seinem Erstlingswerke, dem ‚Bärenhäuter', recht im altvertrauten Mären- und Sagenkleide, entzückend für alle deutschen Gemüter, in diese unsere alte — und doch, so hoffen wir, immer neu sich ergänzende deutsche Welt.

Es ist aber nicht die Natur allein, sondern das Volksleben selbst in seinen typischen Erscheinungen, was uns in dieser Schöpfung einer echt dichterischen Phantasie als geistig erschaute, künstlerisch verkörperte und beseelte Wirklichkeit entgegentritt. Gar reich ist das ganze Werk an solchen dem Leben abgelauschten Momenten und meistens gehen diese Hand in Hand mit der erfinderischen Ausbildung und Durchführung vorbereitender

Grundstimmungen, so daß auch hier wiederum ein Allgemeines zu dem Einzelnen, ein Typisches zu dem Besonderen, den überzeugenden Untergrund bildet. Um nur einen einzigen Zug herauszugreifen: wer hat es in ähnlicher Weise verstanden, die Gruselstimmung mit ihrem eigentümlichen Reiz so überzeugend zum Ausdruck zu bringen, als dies im Eingang des zweiten Aktes geschieht, in Vorbereitung der Erscheinung des Bärenhäuters? So daß schon bei seinem ersten bloßen Pochen an der Wirtshaustür diese ganze Gesellschaft abergläubischer, leicht erregbarer, arg verängsteter Bauern zusammenzuckt und den Einlaß Begehrenden, noch bevor sie ihn erschaut, im voraus für den leibhaftigen Bösen hält! Mitten in ihrem Kreise treffen wir auf die beiden ausgeprägten, unter sich so verschieden gearteten, Erscheinungen des Pfarrers und des Bürgermeisters. Welche individuelle Physiognomie zeigt dieser, in den Zeitläuften des 30jährigen Krieges verarmte joviale Bürgermeister, der sich dereinst ein Weib von leichtem, wohl auch unwirtschaftlichem Sinne genommen und nun in seinem Elend, als verwitweter Vater dreier unversorgter Töchter, sich etwas zu gern und zu lange im Wirtshaus versitzt! Das ist ein Mann, der eine ganze Lebensgeschichte hinter sich hat. In allen Drangsalen seiner Existenz hat er aber den Humor nicht verloren und zum Aberglauben neigt er ebenfalls nicht. Als selbst der würdige und liebenswerte, gemütvolle Pfarrer zu dem Schlusse kommt, der Draußenstehende könne ‚kein andrer als der Teufel' sein, da ist es der Bürgermeister, der den Ausweg findet, indem er ‚halb ernst, halb scherzend' die Prüfung des Falles auf dem Wege der Experimentalmethode in Vorschlag bringt. ‚Zur Sicherheit man sehen muß, wie es bestellt ist mit dem Fuß!' — worauf die Bauern ‚mit Wichtigkeit' eingehen, Hans aber in guter Laune und befriedigt, der Sache ein Ende gemacht zu sehen: ‚Wer jetzt sprach, hat Verstand.' Und dann, wenn die Bauern das Wirtshaus verlassen haben und in der großen düsteren Scheune die beiden Männer allein beim trüben Schein der einzigen Kerze am Schenktisch sitzen bleiben, — wie ist doch diese Szene in all ihren Zügen der Lebenswirklichkeit abgesehen! Wie natürlich und ungezwungen bahnt sich in ihrer Unterredung die große Wendung in Hansens Schicksale an!

Aber wir verlieren uns in Einzelheiten, bevor wir noch die Grundlinien der Handlung uns vergegenwärtigt.[1]

[1] Eine der schönsten und tiefsten analysierenden Wiedergaben der ‚Bärenhäuter'-Dichtung findet sich in H. v. Wolzogens Buche: ‚Aus Richard Wagners Geisteswelt' (Berlin, Schuster und Löffler, 1908), S. 230/63: ‚Das Märchen vom Bärenhäuter in dramatischer Neugestaltung', — und es ist kein bloßer Zufall, wenn unsere nachfolgende einfache Wiedererzählung in mancher Wendung sich unwillkürlich an jene Darstellung schließt.

Im wendischen Hummelgau spielt der erste Akt, zur Zeit des 30jährigen Krieges. Es ist ein Waffenstillstand geschlossen; ein Teil der Muffelschen Kompagnien von der Plassenburg kehrt in die Heimat zurück, jubelnd begrüßt von den Bauern und Bäuerinnen des Dorfes. Nur einer aus der rüstigen Schar vermag das frohe Glück des Wiedersehens nicht zu teilen: es ist der junge Hans Kraft. Ihm öffnen sich keine liebenden Arme zur Begrüßung. Er muß erfahren, daß seine gute alte Mutter aus Sehnsucht nach ihm seine Rückkehr nicht hat abwarten können: sie ist in Schmerzen und Trauer um ihn dahingeschieden; sein Gut ist in fremden Händen, er selbst findet sich unerkannt, unbeachtet, schnöde abgewiesen durch die Dorfbevölkerung. Obdachlos steht er da; wo immer er anklopft, keine Tür will sich ihm auftun. ‚Geh' halt ins nächste Dorf!' das ist der Rat eines älteren Bauern. Jubelnd sind die Dörfler mit ihren heimgekehrten Kriegern zu Tanz und Spiel abgezogen; der flackernde Schein des Friedens macht dem Dunkel der jammervollen Wahrheit in Hansens Seele Platz. In dieser Lage, während seine Trauer um die verlorene treue Mutter durch das vom Dorf herüberklingende Johlen zum verzweifelnden Trotz und bitterer Wut gegen die Ungastlichen aufgestachelt wird, ist der Teufel, wie im Märchen, flugs zur Hand.

Der Augenblick ist ihm gerade recht, um dem guten Hans seine Fallstricke zu stellen: er weiß ihn gegen Obdach, Kost und guten Lohn zum Höllenheizer zu dingen und fährt mit ihm stracks in die Tiefe seines nächtlichen Reiches hinab. Hier wird er mit höllischer Strafe bedroht, wenn er nicht auf die ihm anvertrauten Seelen gut acht gibt und die Kessel tüchtig heizt, in denen diese sich quälen. Eifrig macht er sich an die Arbeit: die Holzscheite knistern und prasseln, daß ihm das Herz im Leibe lacht, und er schürt um so lustiger weiter, als er in dem vordersten großen Kessel die fluchende Stimme seines Wachtmeisters vernimmt, seines einstigen Quälgeistes auf Erden. Da erscheint, einen Felspfad herabwandelnd, ein würdiger Gast; er stellt sich ihm in dunklen widerspruchsvoll erscheinenden Sätzen als den Leugner vor, der die Wahrheit zeugt, den wachenden Schläfer, den der Hahn geweckt: ‚Peter Schließer bin ich genannt.' Zu diesem Teil der Handlung hat dem Dichter die uralte Legende von St. Petrus und dem Spielmann[1] die Anregung gegeben: sie steht in verwandtschaftlicher Beziehung zu den mannigfachen Schwänken von Hans Sachs bis Goethe, in denen St. Peter als volkstümlich humorvolle Persönlichkeit auftritt. ‚Er, der einst verkehrt Gekreuzigte, ›der Kegel, der auf dem Kopfe steht‹, erscheint als ein christlicher Nachfolger des altgermanischen Donnergottes, des mythischen Kegelschiebers, mit dessen merkwürdigen Fahrten zum Wettspiel bis in die Unterwelt hinab' (H. v. Wolzogen). Im Würfelspiel verliert er gegen den Fremden alle seiner Obhut anvertrauten Seelen. Wütend und heulend unter Windgetös und rollendem Donner kehrt der Teufel zurück — zu spät! Alle seine Opfer sind ihm geraubt und das einzige, das ihm übrig geblieben, noch nicht fest in seiner Hand. Schmachvoll muß Hans Kraft seine Pflichtvergessenheit büßen. Teufelähnlich, schwarz berußt, mit Kot und Schmutz bedeckt,

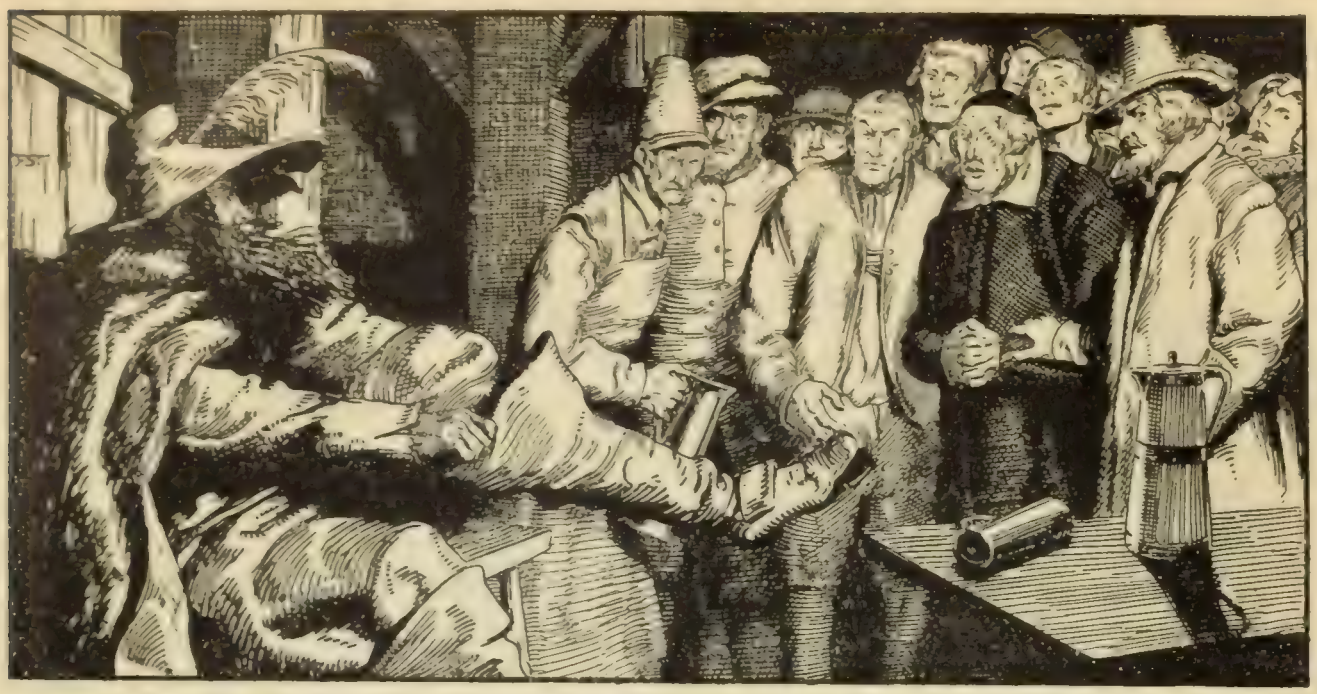
[1] Vgl. Abschnitt IV der nachstehenden ‚Bärenhäuter'-Studien (‚Die Würfelszene und ihre sagenhaften Vorbilder').

der Spott aller Menschen, soll er, einer Narrenfratze gleich, die Welt durchziehen. Kann jemals ein Mädchen den Verunstalteten dennoch treulich lieben, so ist er befreit. Die freundliche ‚Jüngste' unter den drei Schwestern des Märchens kommt ihm also nicht zufällig in den Weg; sie erscheint hier im Drama als wesentliche Teilnehmerin an seinem Geschick; sie ist das Ziel seiner Sehnsucht, die Vermittlerin der Gottesgnade, sie bringt mit ihrer opferwilligen Liebe und Treue die Entscheidung im Kampf zwischen Gut und Böse.[1]

‚Ach, wie fänd' ich wohl je die Maid, die so mich liebt, daß durch widerlich ekle Gestalt mein wahr' Gesicht sie säh'?' Mit diesem wehklagenden Ruf vernimmt Hans die Verkündigung seines Urteils; dann wird er von der aufgebotenen Schar kleiner Teufelchen in bewegtester Szene mit lustig lärmendem Eifer prompt und vor den Augen des Zuschauers in einen von Höllenruß bedeckten ‚Bärenhäuter' verwandelt. Ein altes verstaubtes und berußtes Bärenfell und einen Sack gibt der Teufel ihm mit auf den Weg: ‚Greifst du hinein, Gold lacht dir fein.' Mit dieser Gabe denkt er ihn nur um so sicherer zu verderben: ‚Das Gold, wer weiß? macht manchem heiß!' Wehe dem Armen, wenn er sich auf eine durch Gold erkaufte Liebe verlassen müßte! Sie würde ihm nur neue Schmach und bitterste Enttäuschung, keine Erlösung bieten!

So wandert er nun durch die weite Welt, als ‚Narrenfratze', als des Teufels rußiger Bruder, unbekannt, den Menschen ein Spott und ein Abscheu zugleich. Wie sollte er da wohl die erlösende Liebe finden? Nach langen Jahren voll schwerer Prüfungen und Entsagungen führt ihn sein irrender Fuß am Vorabend eines Pfingsttages wieder in die Heimat zurück, in ein Dorfwirtshaus im Kulmbachischen, wo er Nachtherberge sucht. Alles erschrickt bei seinem Anblick; die Bauern, durch Gespenstergeschichten abendlich erregt, halten ihn für den Gottseibeiuns in eigener Person: erst die drollige Untersuchung seiner Füße beruhigt sie. Zum Teufel gehört unvermeidlich der Pferdefuß. Die Bauern

[1] Vgl. hierzu Hans von Wolzogen a. a. O. S. 249.



verlassen das Wirtshaus; der Bürgermeister, in später Nachtstunde am Tisch eingeschlummert, wird durch den geldgierigen Wirt aufs heftigste geweckt und an seine Schulden gemahnt. Als der Streit zur Rauferei ausartet, erhebt sich Hans mit den kurzen Worten: ‚ich zahl'‘. Gefühle der Freude und der Beschämung streiten in der Brust des würdigen Mannes; ist er doch durch das Eintreten des wunderlichen Fremden aus einer Verlegenheit gerissen und in die andere gestürzt und weiß nicht recht, was er von solch absonderlichem Wohltäter halten soll. Ist's eines Edlen Sohn, den ein Gelübde so verwandelt hat? Da spinnt sich der Faden zu einer näheren menschlichen Beziehung zwischen beiden: er, der Einsame, sucht eine Gefährtin, und für den Bürgermeister ist ja die Not aller Nöte, daß er zu Hause drei ledige Töchter hat, zu denen kein Freier sich finden will. Zwar sieht der zukünftige Eidam recht seltsam aus; wenn die Töchter nur aber erst vernehmen, wie es um ihn steht, so werden sie schon einwilligen. So verläßt er voll Hoffnung und in bester Laune das Wirtshaus; Hans aber begibt sich zur Ruhe in das ihm angewiesene Zimmer zur Linken. Kaum ist der Raum leer und dunkel geworden, so schleicht sich der Wirt herein: ihn treibt die Begierde, den geheimnisvollen Sack des Fremden zu stehlen. Richtig, da liegt er noch auf dem Tische! Er ergreift ihn, er sucht ihn zu öffnen, er tastet hinein. Doch statt des Goldes quillt ihm daraus das scheußlichste Höllengetier entgegen, summend, krabbelnd, stechend, beißend. Sein Geschrei verrät den am Boden liegenden Dieb; Hans tritt mit seinem Lämpchen in den Raum, der Spuk verschwindet. Aber eben das Bewußtsein, bei schmählicher Tat entdeckt worden zu sein, stachelt den Feigen und Tückischen zur Rache: er nimmt sich vor, anderen Tages die Bauern wider den unheimlichen Gast als gegen einen Teufelsbruder und Zauberer aufzuhetzen.

Dieser andere Tag ist nun der Pfingstsonntag, erhellt und durchweht von Sonnenschein und milden Frühlingsdüften. Frische Birkenbäumchen werden in die Ecken des Raumes gestellt, durch das geöffnete große Tor erblickt man eine weite anmutige

Hügellandschaft. Der Bürgermeister erscheint mit seinen Töchtern. Luise, die jüngste, muß sich entfernen; die anderen bleiben zurück, um den seltsamen Freier kennen zu lernen. Aber kaum ist er über die Schwelle getreten, als sie entsetzt über den widerwärtigen Anblick vor ihm zurückfahren, höhnend und lachend ihn verspotten. Regungslos hört Hans ihr Spottlied an, bloß das leise geneigte Haupt bekundet, wie schwer ihn gerade diese Enttäuschung trifft. Inzwischen hat sich Luise, noch ein halbes Kind, zögernd dem allein Zurückgebliebenen genähert. Auch sie kann sich anfangs kaum des Lachens erwehren; doch als sie gewahrt, wie ihm eine heiße Träne über die Wange rollt, wird die Neugier zum Staunen, das Staunen zum Mitleid mit dem von aller Welt Gemiedenen, das Mitleid aber drängt zur teilnehmenden Betätigung. So entwickelt sich die ungemein zart gewobene Szene zwischen den Beiden, in welcher sie ihm, unermüdlich fragend, sein Geheimnis entlockt. Als er ihr freiwillig den zweigeteilten Ring an seiner Hand nicht geben will, entreißt sie ihm die eine Hälfte desselben, um ihn getrost aufzubewahren, am Bändchen um den Hals, so lange bis die drei Jahre verstrichen sind, nur daß der Ärmste wieder werde, ‚wie sonst er war'. Hier siegt, auch über des Mannes bang besorgtes Warnen, das sichere Gefühl einer kindlichen Seele, das Gefühl des Mitleidens, das dem Leidenden helfen will.

Kaum frohlockt in Hansens Brust die Ahnung seiner Rettung leise auf, da bricht auch schon die Rotte der vom heimtückischen Wirt angeführten Bauern herein: sie wollen dem verdächtigen Fremden mit Knütteln und Dreschflegeln an das Leben. Da wirft sich das Luisel mit ihrem tapferen Gemüt zwischen ihn und die Bedroher und weiß die Herandringenden durch die schlichte Hoheit ihres Wesens zu beschwichtigen. ‚Das schwör' ich beim Himmel, der Arme ist ein guter Mann!' und zu Hans gewendet: ‚Fremder, zieh' ruhig deines Weges!'

Das Vorspiel zum dritten Akte bringt das Gebet, die Fürbitte Luisels für die Errettung des Unbekannten in ergreifender Weise zum musikalischen Ausdruck. Die drei Prüfungsjahre sind vergangen. Auf einem Felsenhügel mitten im Walde liegt Hans in tiefem

Schlaf und wird von den Teufelchen gewaschen und gesäubert. Auch der letzte Versuch ihn zu verderben muß dem Fürsten der Finsternis fehlschlagen. Verführerische Wassernixen drängen sich auf seine Beschwörung schmeichelnd an Hans heran, um dem Träumenden den Ring zu entwenden. ‚Die Treue, die sie hält, träumend brichst du sie!' Zu spät. Im entscheidenden Moment erwacht Hans, der Zauber verschwindet. Die Erfüllung dreier Wünsche hat ihm der böse Feind freigestellt, und er hat diesem drei solche Wünsche prophezeit, daß die Teufel selbst dazu Amen singen würden. Heute denkt er anders. Im goldenen Sonnenschein leuchtet hellumstrahlt der Ring an seinem Finger; die Frist ist um und das Gold nicht geblichen — ein Zeichen der ihm gewahrten Treue der fernen Liebsten. Im glücklichen Gefühl seiner Freiheit begehrt er nichts weiter als der zu sein, der er gewesen, ferner den entzauberten Sack, frei von Gold und Spuk, und künftig vom Teufel in Ruhe gelassen zu werden.

Jauchzend eilt er davon; zur holden, liebsten Maid soll der Weg ihn führen. Da gebietet der Fremde ihm Halt: ‚Doch ich weis' dich eines anderen Pfads.' Zur Plassenburg soll er eilen, die von den scheinbar abgezogenen Wallensteinern in nächtlich überrumpelndem Sturm bedroht wird; er soll die Säumer wecken, die Träumer treiben, mit ihnen den Feind besiegen, das Land befreien. Solche Ruhmestat soll ihn dann auch erst der ersehnten Maid würdig machen: die ihm das Heil, Leib und Seele gerettet, ihr soll er nun Haus und Heim vor feindlicher Zerstörung wahren. ‚Der St. Peter im ersten Akt bliebe nichts als eine reizvolle Episode, sein musikalisches Thema selbst nur ein schöner Einfall, wenn er nicht hier wiederkehrte. Auch die Macht des Guten muß ihr Werk, das sie persönlich eingeleitet, persönlich zu Ende führen, wie das des Bösen sein eigenes Ende fand. Das fordert die Logik des Dramas, des Tondramas insbesondere, welches seelische Handlung in seinem Grunde ist' (H. v. Wolzogen).

Als ruhmgekrönter junger Held kehrt er heim; die Kanonendonner sind verhallt, der Kampf beendigt. Hans lehnt am Gartenzaun, tritt zögernd näher und gewahrt Luise im

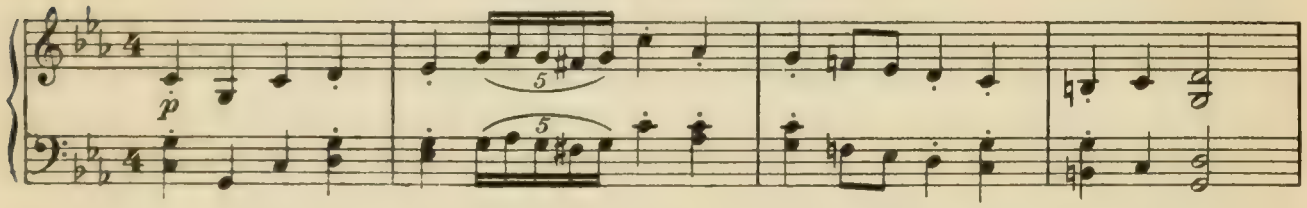
Gebet. Sie betet für ihn, wie bebt, wie pocht ihm das Herz! Als er mit wachsender Innigkeit in sie dringt, nach ihrem Kummer fragt, und ihr gesteht, daß er ‚den beneide, der um sie freite', da steigt allmählich eine selige Ahnung in ihr auf. Er bittet um einen Trunk, und während Luise zum Brunnen geht, streift er von seinem Finger den Ring, den er dann unvermerkt in den Becher fallen läßt. ‚Wasser ist heilig! Wasser ist lauter! Beid' unsern Kummer spül' es hinweg.' Mit diesen Worten reicht er ihr den Becher, auf dessen Grunde das goldene Pfand seiner Liebe ihr entgegenglänzt. Der Ring kann nicht trügen, ihr Geliebter ist es, der vor ihr steht, den sie durch Mitleid und Treue vom Verderben gerettet. Sie sind vereinigt, die Liebe triumphiert über alles irdische Leid. Die Dorfbewohner eilen herbei; den Retter der Plassenburg suchen sie, als Sieger wird Hans erkannt und gefeiert. Der Wirt bekommt den Sack zum Andenken, und flieht entsetzt vor ihm aus der frohen Menge, zum Gelächter der anderen. Beglückt ist der arme Bürgermeister, und auch die Schwestern meinen ehrlich: ‚geschieht uns recht, uns dummen Dingern'. Aus dem lebensvollen Schlußbilde all dieser in Freude und Frieden geeinigten Menschenkinder erhebt sich die Seele zum Dankgebet an jene, dem Schwachen nahe Himmelsmacht: ‚Wohl erkenn' ich nun sein Walten, dem er warnend einst erschien; fromm gedenk' ich des heilig Alten, der mir gnädig Schutz verlieh'n!' Dieser frohe Dankeshymnus ist kein äußerlich angefügter rein musikalischer Finaleffekt, vielmehr der natürliche Ausdruck der ethischen Bedeutung des ganzen Werkes.

‚Wollt Ihr eine Volksoper? Da habt Ihr eine', rief damals Dr. Conrad unter dem freudigen Eindruck der ersten sieghaften Originalaufführung unter der persönlichen Leitung des Autors (22. Januar 1899). ‚Wißt Ihr eine bessere aus den letzten Dezennien? Bitte, verhehlt mir's nicht; ich freu' mich gern und bin nicht undankbar. Ich hörte in seliger Stille das Siegfried Wagnersche Tonwerk noch dreimal hintereinander, und damit hatte ich die glücklichste Bestätigung meines ersten Eindrucks gewonnen: Siegfried Wagner als Natur ist eine wirkliche schöpferische Kunstpotenz, ein zum Küssen schlichter, liebenswürdiger vornehmer Kunstmensch, eine reine, gesunde, sonnige Schönheitsseele voll Schalkheit und Humor. Keinerlei Pose, keinerlei weithergeholtes Raffinement; eine Kunst aus starkem Gemüte heraus, eine sonnige, heitere Jünglingskunst aus tiefer Seele — was kann es Wunderbareres geben?'

2.

Bärenhäuter-Studien.

I. Zur Idee des ‚Bärenhäuters'.



Teufelähnlich, ſchwarz berußt,
durch die Welt du wandern mußt.
Nie ſollſt Waſſer du benützen,
waſchen nie dein Angeſicht;
deine Nägel laſſe wachſen,
deine Ohren putze nicht.
So bedeckt mit Schmutz und Kot,
werde aller Menſchen Spott.
(Der Bärenhäuter.)

Die Erzählung vom Bärenhäuter, die ſich Siegfried Wagner zum Gegenſtande ſeines erſten dramatiſchen Werkes erkor, erſcheint in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in zwei voneinander abweichenden Verſionen. Die eine ‚Des Teufels rußiger Bruder' ſtammt aus Zwehrn in Heſſen, in der Nähe von Kaſſel und Wilhelmshöhe, mithin aus der engeren Heimat der beiden Sammler, die ſie daſelbſt direkt aus dem Volksmunde ſchöpften. Die andere, in den älteſten Ausgaben der Grimmſchen Märchen noch unter dem Titel ‚Der Grünrock', und erſt in den ſpäteren Ausgaben ‚Der Bärenhäuter' umbenannt, iſt in Paderborn heimiſch. Die ältere Benennung rührt daher, daß der Teufel dem Helden als ein Mann im grünen Rocke erſcheint und ihm, außer dem Bärenfell, eben dieſen ſeinen grünen Rock zu tragen gibt. Wer ſich deſſen bewußt iſt, daß hinter dieſen in Märchen und Sage ſo häufig wiederkehrenden Teufelsbündniſſen eigentlich ein alter Wotansdienſt ſteckt, daß es Wotan ſelber iſt, der im deutſchen Walde heimiſche ‚wilde Jäger', der mit ſeinen Günſtlingen ein Schutzverhältnis eingeht, die, indem ſie ſich ihm ergaben, ihre Lebenszeit auf feſte Jahre beſtimmten und dagegen von

ihm gewisse verhängnisvolle Gaben empfingen, — der wird sich über den im ‚Walde' heimischen Teufel und seinen grünen Rock nicht wundern. An wieviel anderen Orten Deutschlands die gleiche Überlieferung außerdem noch gelebt hat und von Generation zu Generation weiter erzählt worden ist, läßt sich nicht leicht mehr bestimmen. Die Brüder Grimm haben ihren ganzen Reichtum vorzugsweise im hessischen Gebiete gesammelt, demnächst in Westfalen und den Mainlanden. Sie scheint aber ziemlich unter allen west- und mitteldeutschen Stämmen verbreitet gewesen zu sein; in anderen Quellen wird sie ausdrücklich als österreichischen Ursprungs bezeichnet.[1]

Immerhin ist es bedeutsam, daß Tacitus im 31. Kapitel der Germania, indem er daselbst recht eigentlich die Idee des ‚Bärenhäuters' angibt, den damit zusammenhängenden Brauch vorzugsweise als den Chatten, d. i. Hessen, eigentümlich hinstellt. Dieser Brauch, welcher bei den anderen germanischen Stämmen nur als vereinzelter Ausdruck persönlichen Tatendranges vorkommt, sei, so berichtet Tacitus, bei den Chatten zur allgemein gültigen Volkssitte geworden. Mit dem Eintritt in die Mannbarkeit läßt sich der Chatte sein Haupt- und Barthaar wachsen, und erst die Erlegung eines Feindes befreit sein Antlitz von diesem, dem Dienst des Heldentums geweihten Symbol. ‚Über Feindesblut und erbeuteten Waffen enthüllt er die Stirn, und erst jetzt glaubt er die Schuld der Geburt bezahlt und sich selbst des Vaterlandes und der Eltern würdig. Dem Tatlosen, dem Unkriegerischen verbleibt sein struppiges Haar.' Auch einen eisernen Ring, fügt er hinzu, sonst ein entehrendes Zeichen, legt der chattische Kriegsheld an: gleichsam eine freiwillig auf sich genommene Fessel, von der er sich erst durch Erlegung eines Feindes erlösen muß.

Hiernach ist es ein aus freien Stücken geleistetes Gelübde, welches den Helden dazu veranlaßt, sich für eine bestimmte Zeit, bis zur Erreichung eines gewissen Zieles, der Körperpflege absichtlich zu enthalten. In erster Linie handelt es sich um Rachegelübde, um der Blutrache geheiligte, unaufschiebbare Pflicht. Die Blutrache gönnt keine Frist, sie duldet keinen Aufschub, sie läßt nicht Zeit, die Hände zu waschen, die Haare zu pflegen. Steht ihrer Erfüllung aber ein entscheidendes Hindernis, eine zeitweilige Unmöglichkeit im Wege, so läßt sich der dazu Verbundene Haar und Bart und die Nägel an den Fingern wachsen, wäscht und kämmt sich nicht, bevor der dringendsten Pflicht Genüge geschehen. Wie dies von den Menschen selber gilt, so auch von den nach ihrem Bilde geschaffenen Gottheiten: Baldurs Rächer Wali wäscht sich nach den alten Eddaliedern (Völuspa und Wegtamskvidha) nicht die Hand, kämmt sich nicht das Haar, bevor er des Lichtgottes Töter zum Holzstoß getragen.

Kein Wunder also, daß in der ‚Bärenhäuter'-Dichtung Siegfried Wagners gleich der erste Gedanke des welt- und lebenserfahrenen Bürgermeisters auf ein ‚Gelübde' als Ursache der schwarzen Vermummung des ritterlich freigebigen Fremden sich richtet: ‚auch von Gelübden sprachen die Leut', die manchem trübten die Lebensfreud'". So nimmt er auch im vorliegenden Falle ohne weiteres an, es sei ‚ein Gelübde' gewesen, ‚das zum Ruß Euch zwang: Euch betrog 'ne Geliebte; das schmerzte Euch lang, drum wuscht Ihr

[1] Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen III, S. 188 (2. Ausgabe 1822).

Euch nimmer'. Von ‚Bärenhäuterei' aus unglücklicher Liebe weiß manche Überlieferung zu erzählen. Der jüngste, in weiteren Kreisen bekannt gewordene Bärenhäuter dieser besonderen Art war der am 7. November 1908 in einem Dorfe der Grafschaft Warwickshire verstorbene Sonderling Thomas Harlett. Als junger Mann, so berichteten damals die englischen Blätter, verliebte er sich in eine Dorfschöne, entdeckte aber eines Tages, daß diese ihm untreu geworden war. Er schwor, sich niemals wieder zu waschen, niemals seinen Bart noch sein Haar zu schneiden, noch seine Fingernägel zu putzen, und hat diesen Schwur bis an sein Lebensende gehalten. Seine Nägel waren schließlich zwei Zoll lang; zu Bette ging er nie mehr, sondern schlief auf einem alten Sofa, und wenn es im Winter sehr kalt wurde, stellte er dasselbe so, daß seine Füße in den brennenden Kamin hineinhingen. In dieser Stellung fand man ihn am Ende tot auf seinem Lager. Auf diesen Gedanken eines Gelübdes als der Ursache der entstellten Erscheinung des Fremden kommt denn auch in der späteren Szene das Luisel mit den Worten zurück: ‚wär's wahr, was der Vater heimlich uns sagte? Warum Du so schwarz, des sei ein Gelübde schuld?' Und ihre Hoffnung klammert sich daran: ‚ist's ein Gelübde, wird es 'mal enden' . . .

Nach Snorris Königsbuch (Heimskringla) tut der junge König Harald Haarfager den Schwur, sich nicht eher zu kämmen und das Haar zu schneiden, als bis er sich ganz Norwegen unterworfen. Nachdem er dies 10 Jahre lang durchgeführt, hatte es eine solche Länge, daß er es unter dem Gürtel in mehrere Knoten schlingen konnte, weshalb ihn seine Feinde den ‚Struppigen' nannten. Als sein Gelübde erfüllt war, ließ er sich während eines Gastmahls sein Haar abschneiden und kämmen, und es war so schön, daß er davon seinen Zunamen Schönhaar (Haarfager) erhielt. Doch beschränkt sich die Überlieferung ähnlicher Gelübde keineswegs auf germanische Völker. Aus der assyrisch-babylonischen Welt ist uns die Sage von der kriegerischen Königin Semiramis bekannt, der man die Nachricht von einem feindlichen Einfall in dem Augenblick überbrachte, als sie gerade mit ihrer Morgentoilette beschäftigt und mit ihrer Haarfrisur auf der einen Seite ihres Hauptes fertig geworden war: sie schwor alsbald, die andere Hälfte nicht zu ordnen, bevor sie den Feind nicht überwunden habe. Die Bezeichnung ‚isabellfarben' für ein mattes Gelbbraun wiederum wird bekanntlich darauf zurückgeführt, daß Königin Isabella von Kastilien ihrerzeit in ähnlichem Anlaß ihr Hemd nicht wechseln wollte, bis der Feind besiegt und geschlagen oder eine gewisse Stadt von ihr eingenommen sei, worüber denn das blendende Weiß ihres Linnens seine Farbe bedenklich änderte.[1] Und in dem beliebten altenglischen Stück von ‚Perikles, Fürst von Tyrus', dessen teilweiser Umarbeitung sich kein Geringerer als Shakespeare noch in seiner letzten Schaffensperiode unterzog,[2] schwört der Held sich in Sackleinwand zu kleiden und Haupt- und Barthaar wachsen zu lassen, ‚so schlecht es mir auch stehn mag', bis zu dem Augenblicke der Vermählung seiner

[1] Nach anderen sei es die Tochter Philipps II., Isabella Clara Eugenia, gewesen, welche i. J. 1601 dieses Gelübde abgelegt, als ihr Gemahl, Erzherzog Albert von Österreich, den Hafen Ostende belagerte; da die Einnahme von Ostende erst im Jahre 1604 erfolgte, müßte sie demnach ihr Hemde volle 3 Jahre hindurch getragen haben. — [2] Den Stoff dazu hatten die früheren epischen Bearbeiter des abenteuerreichen Sujets ihrerseits dem bekannten Sammelwerke der Gesta Romanorum entnommen.

neugeborenen kleinen Tochter, die er in fremden Händen zurücklassen muß. Als er sie wiederfindet und dem Lysimachus verlobt, da ruft er freudig:

‚Und nun will ich den Haarschmuck,
der mich so wüst entstellt, geziemend schneiden
und deinem Hochzeitstag zulieb das putzen,
woran kein Messer vierzehn Jahre kam!'

Im eigentlichen Wortsinn sind die nordischen ‚Berserker' als Bärenhäuter zu betrachten; denn ihr Name ist aus den altnordischen Wörtern berr (Bär) und serkr (Hemd, Unterkleid) zusammengesetzt. Berserker nannte man im skandinavischen Norden einen Mann, der im plötzlichen Wutausbruch sich wie ein rasendes Tier geberdete und alles niederschlug, was ihm zu nahe kam. Auch in dem braven Hans Kraft flammt in seiner gerechten Empörung etwas von dieser Berserkernatur auf, wenn er sich sein Nachtquartier von den ‚schäbigen Bauern' erzwingen will, und wenn er mit Keulen dreinschlagen sollte. Da man bei nordischen Siegesfeiern fleißig die Trinkhörner leerte, so geschah es wohl zuweilen, daß einer oder der andere der kühnen blonden Zecher in tobende Berserkerwut geriet und die Gäste dann anfingen, Knochen und Trinkhörner sich ins Gesicht zu schleudern. Ein großes Gastmahl endete deshalb nicht selten mit blutigen Köpfen, Mord und Totschlag. Die Berserkerwut wurde nach Einführung des Christentums als heidnischer Zauber bei Strafe verboten; dies deutet auf den Zusammenhang der ältesten ‚Bärenhäuterei' mit heidnischen Kulten. Ursprünglich war nach dem Volksglauben dieser unwiderstehliche Wutanfall mit Verwandlung in Bärengestalt verbunden. Von einem recht dreisten, schädlichen Raubtier dieser Art heißt es in Norwegen noch in später Zeit sprichwörtlich: ‚Das kann kein christlicher Bär sein.'

Als eine Abschwächung der ursprünglichen Verwandlung ist die nachmalige Vorstellung anzusehen, wonach sich bei der Berserkerwut die Leidenschaft bloß wie in einem rauschähnlichen Zustande gesteigert und zugleich die leibliche Kraft erhöht habe, so daß die davon Befallenen wilden Tieren glichen. ‚Sie geraten in tierische Wut, heulen wie wilde Tiere, sperren den Rachen auf und recken die Zunge heraus; Schaum vor dem Munde, knirschen sie mit den Zähnen und beißen in ihre Schilde; zugleich werden sie unnatürlich stark und meinen für Feuer und Eisen unverwundbar zu sein. Nach überstandenem Anfall sind sie um so schwächer und nahezu völlig kraftlos; durch Anrufen bei ihrem Namen wird wohl auch der Zustand sofort beseitigt, ganz wie das Beschreien auch sonst zauberische oder übernatürliche Vorgänge und Verrichtungen stört.'[1]

Von König Harald wird erzählt, er habe in seiner Umgebung eine Schar von Berserkern gehabt, welche Ulfhedhnar (Wolfsgewandige) genannt wurden. Dies führt uns auf die weitverbreitete Vorstellung von der Fähigkeit einzelner Menschen, sich durch Zauberkünste in ‚Werwölfe' (= Mannwölfe) zu verwandeln und als solche Ungeheuer des Nachts umherzustreifen: entsprechend der Lykanthropie des klassischen Altertums, einer

[1] Vgl. Konrad Maurer, Die Bekehrung des Norwegischen Stammes zum Christentum, in ihrem geschichtlichen Verlauf quellenmäßig geschildert (München, Kaiser 1855), Band I, S. 105.

Krankheit aus Melancholie, wobei der Kranke nachts davonläuft und mit der Stimme Hunde und Wölfe nachahmt. Über diese Krankheit haben die Gelehrten des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit dicke Bände verfaßt. Der heilige Augustinus nahm sich die Freiheit, die Lykanthropie für eine Fabel zu halten, und ein Kanon des Konzils von Ankyra verdammte feierlich den Glauben daran; trotzdem blieb sie von den größten und orthodoxesten Theologen, von den durch die Päpste eingesetzten Inquisitoren und den Gerichtshöfen der meisten europäischen Länder theoretisch anerkannt und wurde der Glaube an ihre Wirklichkeit durch das Verbrennen verdächtiger Lykanthropen auch in die Praxis umgesetzt. Die Verwandlung in reißende Tiere, Bären oder Wölfe, deutet auf alte, vergessene mythische Beziehungen und Verhältnisse zurück, auf den altgermanischen Seelenglauben, wonach die Seele des wütenden Kriegers in das Wolfsgewand, d. h. in die Gestalt eines Wolfes schlüpft, wie sich die Seelen der vom bösen Bischof Hatto von Mainz verbrannten Armen in Mäuse verwandeln, die den Frevler sogar durch den Rhein schwimmend verfolgen, oder der Knabe im Märchen vom Machandelbaum in einen Vogel, oder die Seelen unglücklich Liebender als Blumen aus den Gräbern der Toten hervorsprießen. Zauberkundige Leute, namentlich Zauberinnen, konnten nicht nur sich selbst, sondern auch andere, denen sie übel wollten, in Tiere verwandeln.

So treffen in der Volsungasaga Siegmund und Sinfiötli bei ihrem Umherschweifen in der Wildnis zwei ‚verwunschene' schlafende Männer an, über denen Wolfsbälge hängen und die durch goldene Armringe, die sie tragen, als Edelinge von vornehmer Abkunft bezeichnet sind. Sie legen aus Vorwitz die leeren Bälge an und vermögen nun nicht mehr aus ihnen herauszukommen: sie heulen wie Wölfe und verstehen wechselseitig ihr Geheul, bis zu der Stunde, da es ihnen beschieden ist, ihre Gewandungen wieder abzulegen. Da verbrennen sie dieselben und wünschen, daß sie niemandem mehr zu Schaden gereichen mögen. Sie hatten aber in ihrem unheilvollen Zustand als Werwölfe manche Heldentat vollbracht, und wenn der eine von ihnen einen Wolfsschrei tat, sprang ihm der andere bei. Andererseits hatte Siegmund den Sinfiötli einmal so heftig angesprungen, daß er zurücktaumelte, und ihn vorn in die Gurgel gebissen.

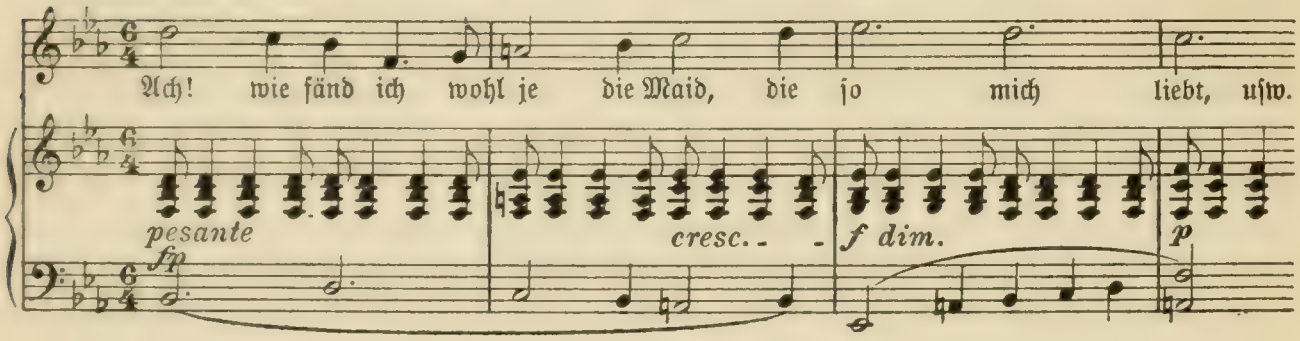
Beruht die äußere Leibesvernachlässigung, das Nichtkämmen und Nichtbeschneiden des Haares in der altgermanischen Sitte auf Rachegelübden oder verwandten Volksbräuchen, so tritt es uns aber auch in den christlich-kirchlichen Vorstellungskreisen entgegen, und zwar auf Grund des alttestamentlichen Nasiräergelübdes: ein Nasiräer war Simson mit dem Löwenfell, ein Nasiräer Johannes der Täufer, der zum unverschnittenen Haupthaar wenigstens ein härenes Gewand trug, welches die ihn darstellenden Künstler zumeist in ein Fell verwandelten. Die Nachfolger dieser heiligen ‚Bärenhäuter' waren die Anachoreten der libyschen Wüste und jenes ganze Heer von Asketen und Einsiedlern, die aus selbstauferlegter Buße zur Läuterung ihrer Seelen die Enthaltsamkeit so weit trieben, daß sie nicht allein irdische Genüsse, sondern auch die gewohnte Körperpflege verschmähten. Umgekehrt hat in der volkstümlich deutschen Anschauung vielmehr der Teufel die Rolle des Herrn der Unreinlichkeit angenommen, und wer sich nicht täglich wäscht und kämmt, Haare und Nägel nicht schneidet und reinigt, auf den gewinnen Teufel und Hexen einen

unheilvollen Einfluß. Wer einen bösartigen Kobold nach Art des Alrauns oder Galgenmännleins in seinem Dienst hat, darf sich überhaupt nicht kämmen und waschen. Dieselbe Bedingung stellt der Teufel seinen Schützlingen für einen gewissen — meist siebenjährigen — Zeitraum: stirbt der ‚Bärenhäuter' noch vor Ablauf dieser Frist, so ist ihm dessen Seele verfallen; bleibt er aber leben, so ist er frei, und reich dazu für sein Lebtag.

Daß es sich hierbei um einen, über die Einführung des Christentums fortdauernden, altheidnischen Wotanskult handelt, dessen ward bereits im Eingang dieses Abschnittes gedacht. Sehr eigentümlich berührt in dem Märchen von ‚des Teufels rußigem Bruder' der Zug, daß der Bärenhäuter während seiner Dienstzeit bei dem Teufel die ‚Musik' erlernt habe; schon Grimm bemerkt hierzu, daß dies eine gar nicht christliche Ansicht von der Hölle sei. Man wird an Odin erinnert, der die Skaldenkunst verleiht, und die 7 Jahre in der Hölle könnten demnach als eine Lehrzeit aufgefaßt werden (vgl. Simrock, Myth. S. 463). Der Teufel ist schwarz, weil schwarz die böse Farbe und zugleich die der lichtlosen Unterwelt ist: ‚Mein Reich ist, wie bekannt, dort unten ein nächt'ges Land.' Wenn er aber im grünen Rock auftritt, so erinnert dies unmittelbar an den Jäger Wotan (Wuotan als ‚Grönjette') und Verwandtes. Der Teufel erscheint lahm und mit dem Pferdefuß, was sich wiederum aus seiner Beziehung zu Wotan erklärt. Umgekehrt fehlt ihm, wenn er die Gestalt eines Tieres, Pferd, Bock, Eber oder Wolf, annimmt, gern ein Bein: dreibeinige Tiere werden dann überhaupt gespenstisch. Ebenso häufig als mit den alten Göttern berührt sich der Teufel mit den Riesen. In dem vielbekannten und vielgestaltigen Märchen vom Schmied zu Jüterbogk, Apolda oder Bielefeld wird er von dem Hammer des Schmiedes weichgehämmert, wie sonst von Thôrrs Hammer die Riesen. Wie die Riesen betätigt er sich als Baumeister von Brücken und zyklopischen Bauten der Urzeit; wie die Riesen von Göttern und Helden besiegt und überlistet werden, so trifft ihn das Los, als ‚dummer Teufel' von den Menschen angeführt und ausgelacht zu werden, — wozu allerdings Reinheit des Herzens die erste Bedingung ist:

‚Wem ein reines Herz ward beschieden,
fehlt er auch und muß er irren:
ihren (der Engel) Segens-Schutz hienieden
kann ein Lautrer nie verlieren!'

II. Der Bärenhäuter als Sonnenheld im Mythus und Märchen.



Ja! Du glänzest hellumstrahlt
vom Morgensonnenschein!
(Der Bärenhäuter.)

Die sagenhafte Überlieferung vom ‚Bärenhäuter' leitet uns im letzten Grunde auf den Mythus vom Sonnenhelden zurück, der zeitweilig einer entstellenden Verfinsterung unterliegt und in Zustände der Entbehrung, Entsagung und Knechtschaft gelangt, die seine Kraft schwächen und ihn dem Menschenauge unkenntlich machen. Als der einfache Grundzug dieser Symbolik längst nicht mehr in seinem eigentlichen Sinne verstanden war, wurde der Mythus dennoch als uralt heimischer Glaube wenigstens in seiner volkstümlichen Neugeburt als Märchen von Jahrhundert zu Jahrhundert treulich überliefert.

Es ist das Wesen des Mythus, daß er nicht veraltet, daß er in dieser seiner Symbolik der veränderten Anschauung einer neuen Zeit sich anpaßt und diese in sich aufnimmt, wie er die lebendigen Anschauungen früherer Zeiten in sich aufnahm. ‚Wollen wir', sagt daher Richard Wagner in ‚Oper und Drama' (II, 109), ‚das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den, aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythus nennen.' Wie die Symbolik dieses Mythus so reichhaltig nach allen Richtungen

sich kundtut, so kann sie im gegebenen Falle sehr wohl auch auf den schaffenden Künstler selbst bezogen werden, dem es jedesmal schwer genug gemacht wird, der lebenden Mitwelt sich seinem Wesen nach klar und deutlich zu bekunden, da er gerade in der Periode, wo das Gestirn seines Schaffens am hellsten und kräftigsten leuchtet, dieser Mitwelt einzig durch die rezensierenden ‚Ruß- und Dreckteufelchen' unserer löblichen theatralisch-musikalisch-literarisch-kritischen Öffentlichkeit vorgestellt und abgestempelt zu werden pflegt und darum sehnlichst nach jener erlösenden Liebe verlangen muß, die so hellsichtig wäre, daß ‚durch widerlich ekle Gestalt sein wahr Gesicht sie säh'[1].

Gehen wir hiernach auf den Mythus vom ‚Bärenhäuter' in seiner Eigenschaft als Sonnenheld des näheren ein.

Die mythischen Überlieferungen der europäischen Völker über den Sonnenhelden haben nach den Ergebnissen der eindringendsten Sagenforschungen unserer Tage augenscheinlich einen zwiefachen Ursprung. Die eine dieser, in allen erdenklichen Gestalten variierten Überlieferungen, deren Grundtypus sich in den zwölf Taten des Herakles ausprägt, konnte ihrem wesentlichen Inhalte nach nur im Süden entstehen und führt am letzten Ende auf altbabylonischen Ursprung zurück. Die zwölf Taten des Herakles weisen auf die Wanderung des Sonnenhelden durch die zwölf Zeichen des Tierkreises. In Nordeuropa wäre ihre Entstehung schon durch die lang andauernde Morgen- und Abenddämmerung einfach unmöglich gewesen; wie auch jene Wanderung selbst, obwohl in jedem Kalender verzeichnet, bei uns im Norden niemals so volkstümlich geworden ist, wie in Griechenland und Italien. Der dem Süden so eigentümliche, fast plötzliche Übergang von der Nacht zum Tage, und vom Tage zur Nacht, erleichtert daselbst die unmittelbare Beobachtung und Wahrnehmung dessen, welches Gestirn am heutigen Tage an dem Platze stand, wo jetzt die Sonne strahlend sich erhebt, beziehungsweise an dem Orte, wo sie unterging. Die gleiche astronomische Tatsache kommt dem Bewohner des Nordens kaum zum Bewußtsein, geschweige denn zu einer Anschauung, welche kräftig genug wäre, um daraus eine mythische Vorstellung von fester Ausprägung und lebendiger Wirkung auf die Einbildungskraft entstehen zu lassen.

Dafür tritt nun aber dem, in die griechische Heraklessage übergegangenen, Sonnenmythus der semitischen Kulturvölker — nach den Worten Carus Sternes in seinem vielgenannten, neue Perspektiven erschließenden Buche ‚Tuiskoland' — eine ‚ganz eigentlich nordische Sonnensage von mehr dramatischer Prägung' gegenüber: die Dichtung von dem bekämpften und erst nach manchen Niederlagen siegreichen Sonnengott, der zeitweise in Gefangenschaft, Abhängigkeit und Dienstbarkeit jener Mächte der Finsternis gerät, welche im fernen Norden oder auch in der Unterwelt hausend gedacht werden. Nur allmählich findet er die alte Kraft wieder, besiegt die lauernden feindlichen Mächte und steigt aus Wolkendunst und Dunkelheit neu erstrahlend am Sommerhimmel empor. Diese Gestalt des Sonnenmythus ist zugleich die mythische Vorstellung, die sich im Märchen vom Bärenhäuter im Dienste der Hölle und des Beherrschers der Unterwelt so drastisch ausgeprägt findet.

[1] Vgl. hierzu das Vorwort zum dritten Bande unseres Werkes ‚Das Leben Richard Wagners', 4. Aufl. 1905, S. III.

Treffen wir nun in Wahrheit auch bei den südlichen Kulturvölkern Europas auf Sonnen- und Jahreszeitensagen, die auf eine zeitweilige Schwächung und Bedrückung des leuchtenden Gestirnes, eine finstere und dämonische Vermummung des Sonnenhelden hindeuten, so wird — nach der Annahme des ebengenannten Forschers — der begründete Verdacht entstehen, daß diese Sagenzüge in prähistorischen Zeiten aus Ländern eingewandert sind, wo solche Perioden verminderter Kraft des himmlischen Licht- und Wärmespenders den Bewohnern bei weitem empfindlicher fühlbar wurden, als dies in jenen südlichen Gegenden der Fall war. Hierher gehören zunächst die Sagen von der Dienstbarkeit des Apollon und Herakles bei Admet, Laomedon und Eurystheus. Diese im Süden so unverständliche, von ihren dichterischen Ausbildnern oft künstlich motivierte Überlieferung von der Gefangenschaft und Dienstbarkeit der Sonnen- und Sommergottheiten ist im Norden, wo sie monatelang machtlos sind, ein wohlbegründeter und eben darum häufig wiederkehrender Zug. ‚Die endlosen nordischen Winterabende müssen als eine, die Mythenausspinnung vorzugsweise begünstigende Gelegenheitsursache mit in Rechnung gezogen werden, und es kann nur als ein natürliches Ergebnis dieser langen, am Herd- und Spanfeuer verbrachten Winterabende erscheinen, wenn die nordische Dichtung an düsteren Götter- und Heldensagen reicher geworden ist, als die irgendwelcher anderer Länder.‘

Die nächstliegende Erklärung dieser Mythenzüge bei einer hauptsächlich vom Ertrage der Jagd lebenden, mancherlei Kämpfen ausgesetzten Bevölkerung muß darin bestehen, daß der (ohnehin, als Kriegsheld oder Jäger, mit Pfeil und Bogen ausgestattete) Sonnengott einen großen Jagd- oder Kriegszug in weite Fernen unternimmt, wobei die verlassene Gattin heiße Tränen um den, die Heimkehr versäumenden Gatten vergießt. In den Sagen des späteren Mittelalters treten dafür Kreuzzüge oder Pilgerfahrten ins heilige Land ein. An Winterabenden, wie die eben andeutend ausgemalten, vererbten sich diese Erzählungen von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht; sie drangen aber auf mancherlei Wegen auch bis in den Süden, und es hat manches für sich, anzunehmen, daß selbst eine, in all ihren Einzelheiten so durchgebildete, reich ausgestattete Mythenvorstellung, wie die der Odyssee zugrunde liegende, in ihrem ursprünglichen einfachen Keim ebenfalls aus nordischen Sonnensagen hervorgegangen sei.

Auf der anderen Seite läßt sich nicht verkennen, daß ein großer Teil der hierher gehörigen Züge, statt aus den Gegensätzen von Winter und Sommer, aus den entsprechenden Gegensätzen von Tag und Nacht sich erklären ließe, wozu das Hinabtauchen ihres Helden in die Tiefen des Hades, oder sein Verweilen bei Göttinnen der Unterwelt, wie der Kalypso oder der zauberkundigen Kirke, reichliche Veranlassung gibt. Das im Westen am fernen Horizont verschwindende Gestirn des Tages muß, bevor es im Osten zu neuem strahlenden Leben wieder auftaucht, die Weiten des unterirdischen Totenreiches durchmessen haben, und die hehlende und verbergende Göttin Kalypso, so lieblich uns auch ihr Wohnsitz ausgemalt wird, entspricht rein lautlich genau der nordischen Todesgöttin Hêl und der indischen Kâlî. In diesem Sinne macht Otto Seeck in seinem Buche über die ‚Quellen der Odyssee‘ (Berlin 1887) auf den charakteristischen Umstand aufmerksam, daß

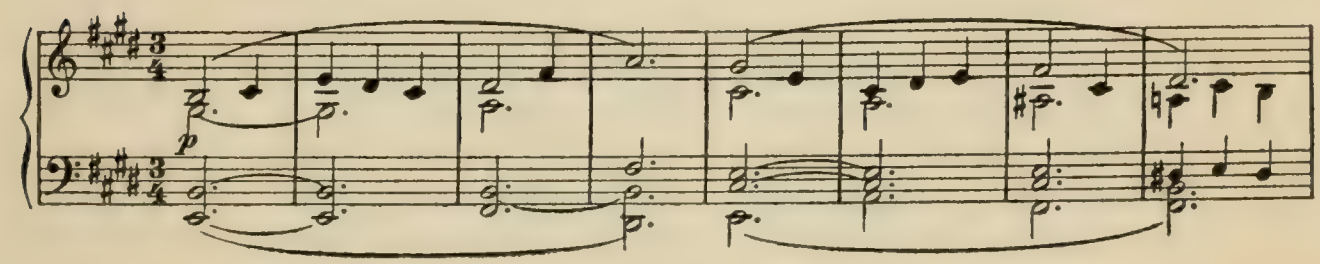
Odysseus im fernen Westen in die Unterwelt einfährt und am Morgen von Osten her wieder heimkehrt, also in der Unterwelt von Westen nach Osten gesteuert wird. ‚Der Held', so schreibt er, ‚der auf einer Insel des fernen Westens in den Armen der Verbergerin verschwindet und die Unterwelt durchschreiten muß, um von Osten (Thesprotien) her in sein Herrschaftsgebiet zurückkehren zu können, ist kein anderer als der Sonnengott. Seine Gattin, welche die einsamen Nächte fern von dem geliebten Manne trauernd durchwacht und ihr glänzendes Gespinnst immer wieder webt und zertrennt, ist der Mond mit seiner wechselnden Scheibe.' Daß er in der entstellenden Erscheinung eines häßlichen Bettlers heimkehrt und von seiner in allen Leidensproben treu befundenen Gattin erst erkannt wird, nachdem er seine frühere Gestalt angenommen, stimmt wiederum zur Bärenhäuter-Vorstellung. Bloß für seinen, dem Sterben nahen treuen Hund Argos war keine Täuschung möglich: er hat seinen Herrn trotz aller Entstellung mit brechendem Blick erkannt und begrüßt.

Die altindische Dichtung kennt zwei der Odyssee verwandte Mythenüberlieferungen: die Nalas-Episode des Mahabharata, und die Geschichte des Königssohnes Rama, der nach zahlreichen Prüfungen und Abenteuern seiner freiwillig auf sich genommenen Verbannung sich mit seiner, ihm inzwischen geraubten, Gattin Sita wieder vereinigt. Die Sage vom Nischadherkönig Nalas hat auch noch den Zug mit der Odysseussage gemein, daß der Heimkehrende seiner Gattin ebenfalls in entstellter Erscheinung, in der dämonischen Vermummung fremder Mißgestalt, mit braunroter Gesichtsfarbe entgegentritt und sein eigenes ursprüngliches Aussehen erst bei dieser Begegnung wieder annimmt. Und dieser letztere Zug kehrt in den Märchenüberlieferungen aller Nationen in den mannigfachsten, abweichendsten Varianten immer und immer wieder. Wenn der Sonnenheld in das Reich der dunklen Jahreszeit eintritt, verschwindet die sonst ihm eigene Gestalt des schönen Jünglings oder glänzenden Prinzen. Er stirbt nicht, aber er verkleidet sich in eine andere,

häßliche, abschreckende, ungeheuerliche Gestalt. Die leuchtende und erleuchtende Sonne verliert, wenn sie in finsterer Nacht zu scheinen aufhört, oder während der dunklen Jahreshälfte im Bann der Finsternis steht, ihre strahlende Pracht: der schöne, starke, gesunde Sonnenheld wird häßlich, wenn unter diesem Einfluß sein Glanz dahinweicht. Er erscheint in den Varianten der hierhergehörigen Märchen und Sagen entweder als gelähmt, verwundet, gebunden, ertrunken, oder als geblendet, der Sehkraft verlustig. Der gelähmte, ertrunkene, geblendete, oder in einem Walde begrabene Held wird verständlich, wenn man ihn auf die Sonne bezieht, welche sich den Bergesrand hinabstürzt, in den Ozean hinabtaucht, von den Banden des Dunkels gefesselt wird oder sich vor unseren Blicken im nächtlichen Walde verbirgt. Der schöne Prinz nimmt oft Tiergestalt an, etwa die eines abschreckenden Ungeheuers, und nur die Treue eines Weibes kann ihn aus dem Elend befreien. Oder er trägt eine Eselshaut, ein Wolfs- oder Bärenfell, je nach den klimatischen Verhältnissen, unter denen die Sage oder das Märchen entsteht.

Sehr häufig wiederholt sich in den Sagen und Märchen aller Zonen das Motiv von drei Töchtern, entweder eines reichen Mannes, oder eines verschuldeten, welchem der ‚Bärenhäuter' aus der Not hilft, oder kurzweg eines Kaufmanns, oder einer Witwe, von denen die jüngste Standhaftigkeit genug besitzt, um die Entzauberung zu vollbringen. Offenbar und handgreiflich handelt es sich bei diesen drei Töchtern nicht um bestimmte, individualisierte Naturgestalten des Mythus; alle solche Deutungen haben sich, wo sie etwa versucht wurden, stets als künstlich erwiesen. Hier hört eben der einfache Grundzug des Mythus auf und das Märchen oder die Erzählung beginnt; die dichterische Ausgestaltung des rein menschlichen Vorganges tritt in ihr Recht. Dieser anschauliche, rein menschliche Vorgang verlangt zu seiner sprechenden, unmißverständlichen Deutlichkeit eine Mehrheit der handelnden Personen, einen Kontrast, eine Mannigfaltigkeit, eine Differenzierung der Charaktere, einen ausdrucksvollen Gegensatz, für dessen Kundgebung zwei Gestalten zu wenig und — aus Gründen der Übersichtlichkeit — ihrer vier zu viel wären. Auf zwei gefallsüchtig eitle, mitleidslose, hartherzige Schwestern kommt eine aufopferungsfähige, die Erlöserin aus dem Zauberbann: sie läßt sich durch den entstellten Anblick des Leidenden nicht abschrecken; sie gelobt und wahrt ihm die Treue. Auch daß es von drei Schwestern gerade die jüngste ist, in welcher sich die Kraft des Mitleids und der Treue bewährt, ist ein ganz reinmenschlich typischer Zug; ganz ähnlich, wie uns in anderen Märchen der Sonnenheld selbst wiederum als der jüngste von drei Brüdern erscheint: wohl auch als der Unpraktische, der Kindische, der Dümmling, den das harte Leben noch nicht abgeschliffen und der demnach aus genialer Kindlichkeit heraus handelt.

III. Der Ring als Erkennungszeichen.



Sieh hier diesen Ring, in zwei ist er geteilt;
gäb' ich die Hälfte Dir, trügst Du sie drei Jahre,
daß das Gold nicht blich': von mir der Bann dann wich'.
(Der Bärenhäuter.)

Die Dichtung des ‚Bärenhäuters' ist in bezug auf ihre mythische Grundlage wie ein Strom, in den sich vielerlei Bäche ergießen. Erkennen wir in dieser mythischen Grundlage deutlich den nach langer Irrfahrt aus der Unterwelt heimkehrenden Sonnenhelden, wie er in zahlreichen verwandten Sagen, u. a. auch in der Odysseussage, sich kundgibt, und in der, die einsamen Nächte hindurch in ausharrender Treue ihn erwartenden Liebenden die Mondgöttin: so nimmt wiederum in einer ganzen Reihe anderer Überlieferungen der Ring als Erkennungszeichen der beiden getrennten Liebenden eine hervorragende Stelle ein.

Der Bärenhäuter des Grimmschen Märchens bricht bei seinem Scheiden einen Ring mitten entzwei und gibt seiner Braut die eine Hälfte, die andere behält er bei sich. ‚In ihre Hälfte aber schrieb er seinen Namen und in seine Hälfte schrieb er ihren Namen, und bat sie ihr Stück gut aufzubewahren.' Als er bei seiner Wiederkehr als schöner Kriegsmann mit der Braut allein ist, holt er den halben Ring hervor und wirft ihn in einen Becher mit Wein, den er ihr über den Tisch reicht. Sie nimmt ihn an, aber

als sie getrunken hat und den halben Ring auf dem Grunde liegen findet, da schlägt ihr das Herz. Sie holt die andere Hälfte hervor, die sie ‚an einem Band um den Hals getragen', und es zeigt sich, daß beide Teile vollkommen zueinander passen.

Unter den Erkennungszeichen der alten Sagen vom Sonnenhelden spielt der geteilte Ring eine bei aller Verschiedenheit der Einkleidung immer wiederkehrende Rolle. Entweder handelt es sich um einen, in zwei Ringe auseinanderzunehmenden Doppelring, von dem jeder einzelne Teil für sich als Ring getragen werden kann, oder um einen in zwei Teile durchschnittenen oder zerbrochenen einfachen Ring, welches letztere die ältere, ursprüngliche Gestaltung zu sein scheint, oder die Art der Teilung des Ringes bleibt dahingestellt. So in der Sage von Heinrich dem Löwen, der nach siebenjähriger Abwesenheit in seine Heimat zurückkehrt und seine Gattin, die ihm so lange die Treue bewahrt, nun endlich — laut getroffener Vereinbarung mit dem scheidenden Gemahl — im Begriffe findet, der Werbung eines anderen Gehör zu geben. Da nimmt er ‚einen Ring von Golde, der in zwei Teilen war; in den Becher warf er ihn balde und hieß den Becher klar tragen zur Fürstin milde'. Die Herrin erkennt ihn auf den ersten Blick:

Der Ring ist in zwei Teilen: zur Hälfte gab ihn mir
der Herr bei seinem Scheiden; ach Gott, säh' ich ihn hier!
Tät ihn in Stücke schneiden — das ist gewißlich wahr —
da er von mir sollt' scheiden; ist länger denn sieben Jahr.
‚Sollt' ich nicht wiederkehren auf dieses Hauses Saal',
sprach da mein edler Herre, ‚so nimm einen anderen Gemahl.'

Zahlreiche deutsche Sagen berichten von einem Helden, der lange Zeit in einem fernen Lande, gewöhnlich im Orient, weilt. Seine zurückgelassene Gattin hält ihn für tot und will sich mit einem anderen vermählen; da kehrt der Totgeglaubte zurück. Unter diesen nimmt die soeben erwähnte von Heinrich dem Löwen wegen ihrer Vollständigkeit die erste Stelle ein. Die in Maßmanns Denkmälern abgedruckte ältesterreichbare Version derselben spricht freilich ganz allgemein von einem Fürsten von Braunschweig, nicht gerade von Heinrich dem Löwen. Aber sie enthält den merkwürdigen, auf hohe mythische Altertümlichkeit hinweisenden Zug, daß er nach vielen Abenteuern im fernen Orient unter das wütende Heer gerät, wo die bösen Geister ihre Wohnung haben. Wie er zu den Seinigen zurückkehrt, steht er da, mit langen Haaren umhangen, als ob er ein wilder Mann wäre. Niemand erkennt ihn, auch seine Gattin nicht. Als diese ihm nun bei dem Hochzeitsmahle zu trinken gibt, läßt er den halben Ring in das Glas fallen, worauf sie ihn wiedererkennt und um Verzeihung bittet.

Als fernere hierhergehörige Sage kommt die durch Cäsarius von Heisterbach[1] überlieferte von Gerhard von Holenbach in Betracht, in welcher ebenfalls der Teufel eine Rolle spielt. Da Gerhard beschlossen hat, nach Indien zum heiligen Thomas zu wallen, gibt er seiner zurückgebliebenen Gattin die Hälfte eines Ringes und erlaubt ihr, wenn er in 5 Jahren nicht heimgekehrt wäre, sich neu zu verheiraten. Mit Hilfe des Teufels

[1] Caesarii Heisterbacensis Monachi Dialogus. Ed. Strange, Coloniae 1851.

kommt er gerade noch zur rechten Zeit wieder zurück: er tritt wild aussehend (sicut barbarus) in sein Haus und wirft seiner Gemahlin die Hälfte des Ringes in ihren Becher, worauf diese ihn erkennt und den neuen Verlobten entläßt. Hieran schließt sich das Volkslied vom edlen Möringer, das in seinen Hauptzügen mit dem Liede von Heinrich dem Löwen übereinstimmt; auch er überrascht seine Frau, als sie soeben sich mit dem Herrn von Neifen vermählen will, dessen Obhut sie anvertraut war. Als unbekannter Pilgrim erhält er von ihr an der Hochzeitstafel einen goldenen Becher vorgesetzt: ‚drin schenkte man den klaren Wein, in den der edle Möringer von Golde senkt ein Ringelein'.

In anderen Überlieferungen nimmt, statt Indiens oder des gelobten Landes, Ungarn die Stelle der fernsten Länder des Orients ein. Der Graf von Buchhorn, als Held einer schwäbischen Sage, aus dem Geschlecht Karls des Großen und mit einer Nichte Heinrichs des Vogelstellers vermählt, zieht in den Krieg mit den Ungarn, wird aber von den Feinden gefangen genommen und kehrt nach langen Jahren in ‚zerlumpten Kleidern' in seine Burg zurück, wo er erkannt wird und sich mit seiner Gemahlin wieder vereinigt. Ja, von Karl dem Großen selbst wird eine ähnliche Erzählung berichtet: um bei seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft in den Dom zu gelangen, wo die Kaiserin soeben einem anderen Gemahl angetraut werden soll, muß er unter dem Tore durchkriechen, wodurch seine Kleider zerrissen und schmutzig werden, was er aber nicht achtet. Seine Erscheinung erregt zuerst Schrecken, dann wird er erkannt und freudig begrüßt. Die gotische Sage von Dietrichs Waffenmeister, dem alten Hildebrand, läßt diesen 30 Jahre lang in der Verbannung und auf fernen Kriegszügen leben. Bei seiner Heimkehr hat er an der Grenze seines Reiches mit seinem, inzwischen erwachsenen Sohne Hadubrand zu kämpfen; er überwindet diesen und wird von ihm zu seiner verlassenen Gemahlin Ute geführt, die ihn nicht erkennt. Sie reicht ihm einen Becher Wein: in diesen Becher läßt er ‚der liebsten Frauen sein von Gold ein Ringlein sinken'.

Alle diese Helden kehren verwildert, mit struppigem Haar und Bart, in übel zugerichteten, zerlumpten und beschmutzten Gewändern von ihren Zügen zurück, und selbst Hildebrand vergleicht sich seinem Sohn gegenüber, der in blankem Harnisch vor ihm hält, mit einem alten Kessel auf dem Küchenherd: wer sich an ihm reibe, müsse es sich gefallen lassen, von ihm berußt zu werden. Er ist der älteste, germanische Bärenhäuter, der älteste ‚Rußige' der deutschen Sage. Gehört dieser Zug auch erst dem jüngeren Hildebrandsliede an, so ist er doch offenbar echt und ursprünglich, wie so oft in jüngeren, aber wohlerhaltenen Überlieferungen. Wir erkennen in all diesen, beliebig zu vermehrenden Sagenzügen eine gemeinsame mythische Unterlage, deren ursprüngliche Fassung die ist: der Sonnenheld verläßt seine Gattin und verweilt eine Reihe von Jahren in der Unterwelt. Nach einer alten symbolischen Anschauung sind diejenigen, welche in der Unterwelt geweilt haben, so entstellt, daß die Ihrigen sie nicht wieder erkennen, entweder blaß und fahl oder so gealtert, daß ihnen Haar und Bart bis zum Gürtel reichen.

Eine schwäbische Sage, die den Grafen Hubert von Kalw zum Helden hat, hebt nicht so sehr die weite Entfernung seiner Wanderung (Indien, Palästina, oder mindestens Ungarn oder das Hunnenland) hervor, als das Dienst- oder Abhängigkeitsverhältnis. Graf Hubert wandert nämlich in schlechter Kleidung nach der Schweiz und verdingt sich in einem Dorfe als Hirt. Wer denkt hierbei nicht an Apollon, der als Hirt im Dienstbarkeitsverhältnis die Herden des Admetos oder Laomedon weidet? Als Graf Hubert nach Kalw zurückkehrt, hält seine Frau soeben mit einem anderen Hochzeit: er erbittet sich von ihr einen Becher Wein, läßt in diesen seinen goldenen Ring fallen und kehrt in sein Dorf zurück, wo das Vieh ihm wieder anvertraut wird. Sieben Jahre verbringt auch in der normannischen Sage der Herr von Baqueville, der einen Kreuzzug mitgemacht, in der Sklaverei der Sarazenen: bei seiner Heimkehr gibt er sich seiner Gemahlin, die ihn für tot hält und sich eben wieder verheiraten will, durch die Hälfte eines Ringes zu erkennen, dessen andere Hälfte er bei ihr zurückgelassen hatte.

Eine sehr merkwürdige Fassung hat der Zug von dem, in zwei Teile geteilten, Ringe in einem estnischen Märchen gewonnen.[1] Der königliche Vater eines, als Kind durch eine böse Hexe geraubten und im Jünglingsalter wiedergefundenen Prinzen, will seinem Sohne nicht gestatten, die schöne Gärtnerstochter zu heiraten, welcher dieser während seines heimatlosen Umherirrens Liebe und Treue gelobt hat. Er zerschlägt daher, um ihre Verlobung rückgängig zu machen, den Verlobungsring mit scharfem Schwert in zwei Stücke. Nur wenn die beiden Hälften des Ringes zur rechten Zeit von selbst so ineinanderwachsen, daß kein Auge die Stelle entdecken kann, wo er durchschnitten war, will er glauben, daß Gott sie für einander geschaffen. Als sich nach verschiedenen Abenteuern der jungen Leute die beiden Hälften ihres Ringes in der geforderten Weise vereinigen, hat ihr Mißgeschick ein Ende; sie heiraten sich und leben glücklich. Dem Ringe des estnischen Märchens entspricht in einem toskanischen ein Halsband,

[1] Enthalten in den ‚Estnischen Märchen, aufgezeichnet von Friedrich Kreutzwald, aus dem Estnischen übersetzt von F. Löwe, mit Anmerkungen von A. Schiefner und R. Köhler' (Halle 1869).

dessen eine Hälfte die Braut dem Verlobten überreicht. Das junge Paar verliert einander; ihr Wiederfinden und Erkennen findet statt, als die beiden Teile des Halsbandes sich vereinigen.

Der Brauch des Verlobungsringes hat einen mythischen Ursprung, der ihn unmittelbar zur Sage vom Sonnenhelden in Beziehung setzt. Die Sonnen-, zuweilen aber auch die Mondscheibe, ist der Ring, welcher das himmlische Liebes- oder Ehepaar eint. Auch Odins Ring Draupnir (Tröpfler), von welchem in jeder neunten Nacht acht ebenso schwere Goldringe abträufeln, ist ein verschieden gedeutetes Symbol, des Tag- oder Nachtgestirnes, der Sonne oder des Mondes. Der in der Mitte durchhauene Ring ist die, in die zwei Hälften des zu- und abnehmenden Mondes geteilte Mondscheibe, die sich zur Vollmondzeit zu ungetrübtem, hellem Glück der Liebenden vereinigen, während die finstere Periode des Neumonds die Zeit der Trennung und Entsagung für beide Teile bezeichnet. Wohl hat es Mythenforscher gegeben, die, wie G. von Hahn in seinen ‚Sagwissenschaftlichen Studien' und nach ihm O. Seeck in seinen ‚Quellen der Odyssee', auf den Umstand hinweisen, daß die Vereinigung des heimkehrenden Odysseus mit Penelope gerade am Neumondstage stattfinde, wo ‚Sonne und Mond in Konjunktion treten'. Umgekehrt erklärt Carus Sterne diesen Hinweis auf die Vereinigung der beiden lange getrennten Ehegatten an einem Neumond für ein Irrlicht, welches die Forscher immer wieder in einen Sumpf gelockt habe. ‚Denn so verführerisch es auch klingt, daß man zur Neumondszeit bemerkte, wie sich die Mondsichel der Sonne immer mehr näherte, um endlich in ihren Strahlen zu verschwinden, so ist es doch ganz unmythisch gedacht, beim Verschwinden von Sonne und Mond an eine Vereinigung derselben, gleichsam in dunkler Kammer, zu denken' (Tuiskoland S. 532).

Der ‚Ring als Erkennungszeichen' für langgetrennte Liebende begegnet auch im Gudrunliede, wenn die Heldin und ihr Verlobter Herwig von Seeland sich am normannischen Meeresstrande wiederfinden; und der durch sein 14 Jahre lang unverschnittenes Haupt- und Barthaar zur Unkenntlichkeit entstellte Perikles von Tyrus wird von seiner totgeglaubten Gattin Thaisa an dem Ringe wiedererkannt, den einst ihr Vater ihm gab. Es sei hier noch an den Ring erinnert, an welchem in Shakespeares ‚beiden Veronesern' der wandelbare Liebhaber Proteus schließlich seine — von ihm verlassene, dennoch aber ihm treu gebliebene — Geliebte Julia zu seiner Beschämung wiedererkennt. Hier geht das Lustspiel auf die Novelle, die Novelle auf das Märchen, das Märchen auf den Mythus zurück.

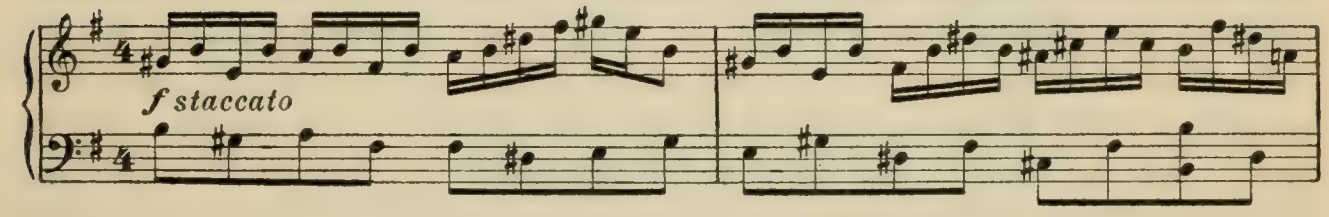
Der Ring, welcher fleckig wird, sobald seine Trägerin sich Untreue zu schulden kommen läßt, begegnet u. a. im ‚Pentameron' des Giambattista Basile, einer italienischen Märchensammlung, deren älteste nachweisbare Ausgabe aus dem Todesjahre des Verfassers (1637) herrührt. Der gelehrte Münchener Literaturforscher Dr. Franz Muncker behauptet auch Sagen zu kennen, in denen das Gold des Ringes erbleicht, sobald die Braut die Treue bricht.[1] Da uns solche nicht bekannt geworden sind, hätten wir diesen

[1] Siehe ‚Bärenhäuter'-Blätter (Beilage zu den ‚Bayreuther Blättern', 1899) S. 5. Vgl. Carl Waack, über Dichtung und Musik in Siegfried Wagners ‚Sternengebot' (Riga, W. Mellin u. Ko., 1908) S. 145.

Zug sonst bloß für eine freie Erfindung Siegfried Wagners gehalten, dem etwa das Fleckigwerden des Ringes weniger zusagte und der die Veränderung der Farbe, das Erbleichen des roten Goldes, für poetischer hielt. Um so mehr, als in den Händen eines armen Bärenhäuters alles leicht ‚fleckig' werden muß! Ein Meistersingerlied des 16. Jahrhunderts, dem A. Richter in seinen Deutschen Sagen die Geschichte vom ‚Grafen im Pfluge' nacherzählt, weiß indes noch von einem anderen Treuezeichen. Als nämlich Graf Alexander von Metz die Fahrt zum heiligen Grabe antritt, erscheint seiner Frau ein Engel im Traum und befiehlt ihr: ‚mache deinem Herrn ein Hemd aus feinem weißen Tuche; das soll er auf seiner Pilgerfahrt tragen; so lange du ihm die Treue bewahrst, wird das Hemd weiß bleiben und kein Schmutz an ihm haften'. Auf seiner Pilgerfahrt ergeht es dem Ritter übel; er gerät in die Hände des heidnischen Königs Mahomet und wird mit zehn anderen gefangenen Christenmännern vor den Pflug gespannt. Obgleich die Christen bei dieser harten Arbeit all ihre Kräfte aufboten, wurden sie doch von den Führern der Pflüge mit Peitschen geschlagen, bis ihnen das Blut ihre Kleider färbte. Nur des Grafen Hemd blieb weiß, trotz alles Schweißes, Staubes und Blutes. Durch die Aufopferung seiner Frau, die ihm als Pilger verkleidet in die Ferne nachzieht, wird er aus der Gefangenschaft erlöst, und da ihr Fernbleiben von Hause den Verdacht ihrer Schwiegermutter wider sie erregt, als wäre sie eine umherstreifende liederliche Dirne geworden, dient das fleckenlose Hemd ihr in den Augen des durch sie befreiten Grafen als ein Wahrzeichen ihrer standhaften Liebe und Treue.

Wir erinnern zum Schluß, um auch diesen hierhergehörigen Zug nicht mit Stillschweigen zu übergehen, noch an das allbekannte Volkslied von der Mühle im ‚kühlen Grunde', in welchem — zugleich mit dem erfolgten Treubruch der Verlobten — das Zeichen ihrer Treue, das Ringlein, aus freien Stücken mitten entzwei springt.

IV. Die Würfelszene und ihre sagenhaften Vorbilder.



Würfel! — Herrje!
Wie lang' spielt' ich das nicht mehr!
(Der Bärenhäuter.)

uf eine einzige Szene', schrieb gleich nach dem ersten Erscheinen des Bärenhäuters ein bekannter Wiener Schriftsteller, ‚nur auf eine einzige Szene möchte ich mit besonderem Nachdruck hinweisen, weil sie uns eine ganz neue Spielart deutschen Humors offenbart. Ich meine die Würfelszene zwischen St. Peter und Hans Kraft. Im ganzen ›Bärenhäuter‹ hat Siegfried Wagner den Zauberstab seines spezifischen Humors vielleicht nirgends mit freierer und keckerer Anmut geschwungen; hier nötigt er uns, vor Petrus ehrfürchtig den Hut zu ziehen, während er uns gleichzeitig erlaubt, über seine unchristlich-christliche Aktion zu lächeln; hier verdichtet sich sein Humor geradezu zum künstlerisch gestaltenden Legendengeist.'

Die Spielleidenschaft, der naive Jubel, mit welchem Hans Kraft die Würfel begrüßt, die der heilige Petrus auf der Straße gefunden zu haben behauptet, geziemt ganz seinem kecken Wagemut als Landsknecht, als tapferer Soldat, der so oft im Felde, beim blutigen Spiel auf Sieg oder Tod, sein Leben als Einsatz daran gesetzt. In Soldatenweise will er sein Glück lieber dem günstigen Zufall, dem Wurf auf der Trommel, zu danken haben, als daß er, wie der Fröner, sich mühen sollte, den Schatz aus der Erde Schoß zu erheben. Seine Begier nach schnellem und leichtem Gewinn, wie das Spiel ihn bietet, hat

nichts Unedles an sich; sie ist Sache des Augenblicks, schnell aufflackernd, seine Seele ist nicht an Hab und Gut gefesselt, und wenn das Schnellgewonnene schnell wieder zerrinnt, wird er ihm keinen Seufzer, keine Träne nachfolgen lassen.

In dieser Beziehung, wie auch in anderen, steht Hans Kraft seinen germanischen Vorfahren nicht nach, deren leidenschaftliche Vorliebe für das Spiel bereits Tacitus hervorhebt. ‚Bei nüchternem Kopf, in geschäftsmäßigem Ernst', so lautet der alte Bericht, ‚treiben sie es mit solch toller Leidenschaft für Gewinn und Verlust, daß, wenn alles verloren ist, Freiheit und Person auf den letzten verzweifelten Wurf gesetzt wird. Der Verlierende fügt sich freiwillig der Knechtschaft; er selbst vielleicht der Jüngere, Stärkere, läßt sich geduldig binden und verkaufen. Das ist Charakterfestigkeit in verwerflicher Sache, sie selbst nennen es ›Ehre‹.' So ist denn auch Hans Kraft gesinnt: er will sich nicht erst durch den Teufel ‚Ehrgefühl' lehren lassen und nimmt die Folgen seiner Handlungsweise geduldig und heldenmütig auf sich.

Die gleiche Spielleidenschaft finden wir bei den urverwandten Ariern. Der tugendreiche Held der Nalas-Episode des Mahabharata wird durch seinen neidischen Halbbruder Puschkara zum Spiel verlockt; ein böser Geist fährt in die Würfel und betört ihn dermaßen, daß er sein ganzes Königreich und allen Besitz verspielt, — nur nicht sein Weib, da kommt ihm die Besinnung wieder! Bloß in einen Mantel gehüllt, zieht er mit der getreuen Damajanti in die Wildnis der Verbannung hinaus; durch erneute Betörung desselben rachsüchtigen bösen Geistes auch von der Teuersten, Treuesten getrennt, gewinnt er nach jahrelangen harten Prüfungen und herben Schicksalen zuerst die Geliebte und dann — durch ein erneutes Würfelspiel! — sein verlorenes Königreich wieder. Sein ganzes Geschick hat an den Würfeln gehangen.

Welche Bedeutung der unbezwingliche Reiz des Spieles gerade bei einem von Hause aus phantasievoll leidenschaftlich veranlagten, nicht kalt berechnenden, nüchtern verstandesmäßig spekulierenden Menschenschlag, wie der arischen Rasse, schon in deren Urzeiten gehabt hat, das möchten wir hier dem Leser nicht auseinanderzusetzen unternehmen, wenn er sich nicht zuvor mit den tiefeindringenden Ausführungen eines so kundigen Führers, wie des Prof. L. v. Schröder (Wien) in seinem Buch über urarische Sitten und Gebräuche unter dem Titel ‚Mysterium und Mimus im Rigveda' bekannt gemacht; hat er dies aber einmal getan, so werden alle weiteren Darlegungen unsererseits dadurch überflüssig. Wir verweisen ihn daher auf das für unser Thema unerschöpflich reichhaltige Kapitel vom ‚ruinierten Spieler',[1] über dessen Einzelheiten wir hier hinweggehen müssen, um zu weiterem zu gelangen.

Kein Wunder, daß eine so festgewurzelte, im arischen Wesen begründete Vorstellung auch im deutschen Märchen zu reicher Ausprägung gelangte. Indem wir dieses Gebiet betreten, rücken wir dem ganzen Vorstellungsgebiet des ‚Bärenhäuters' gleich um einen starken Schritt näher: hier weht die gesunde, kräftige Luft des deutschen Waldes und deutscher Volksnatur, und sogleich tritt auch der Humor in seine Rechte. Auch die

[1] Leopold v. Schröder, Mysterien und Mimus im Rigveda (Leipzig, H. Haessel 1908) S. 377/95.

Gestalten Sankt Peters und seines Gegenspiels, des Teufels, lassen nicht auf sich warten und erscheinen frisch auf dem Platze. Der ‚Bruder Lustig' des Volksmärchens, nach Beendigung eines großen Krieges aus dem Dienst entlassen, wandert mit dem heiligen Petrus gemeinsam; der Junge, welcher auszieht, um das Fürchten zu lernen, kegelt mit höllischen Gespenstern, wobei ihnen Totenköpfe als Kugeln dienen. Der Spielhansel oder ‚Hans Lustig' der Münsterischen Erzählung ist ursprünglich ein reicher Mann gewesen; nachdem er aber all sein Vermögen, Haus und Hof, in Karten verspielt, muß er bittere Tage der Armut durchkosten. Da er aber gegen den lieben Gott und Petrus, als diese ihn einst auf ihren Wanderungen besuchen, willig Gastfreundschaft übt, schenkt ihm ersterer eine Geige (Figgeline), deren Spiel eine wunderbare Kraft besitzt, und ein Spiel Karten, mit dem sein Eigentümer stets gewinnen muß. Von nun an lebt Hans Lustig wieder herrlich und in Freuden. Bei seinem Tode klopft er vergeblich im Himmel an; Sankt Peter schickt ihn zur Hölle. Dort spielt er mit dem Teufel um hundert Seelen, gewinnt sie, nimmt sie in einem Sack auf den Nacken und begibt sich von neuem ans Himmelstor. Petrus mag den unverbesserlichen Spieler nicht einlassen; da geht er abermals zur Hölle, nimmt dem Teufel abermals hundert Seelen ab und kehrt, mit zweihundert Seelen schwer beladen, zum Himmel zurück. Da der starre Türhüter ihn auch diesmal abweist, bittet er ihn, doch wenigstens einmal durch einen offenen Türspalt in den Himmel blicken zu dürfen, wirft dann aber sein Spiel Karten hinein und setzt sich darauf, als auf sein Eigentum, von dem ihn niemand vertreiben könne. Denselben Streich spielt der Schmied, der sein Schurzfell, in anderer Version seine Kappe, in den Himmel hineinwirft und unter dem Vorgeben sie wiederzuholen sich mit der gleichen Erklärung darauf festsetzt. Der ‚Bruder Lustig' des Märchens tut dasselbe mit seinem Ranzen, in den er sich hineinwünscht. Statt der Würfel erscheinen hier Karten, der Teufel in Person als Spieler und Verlierer, der heilige Petrus in bloß passiver Rolle als gestrenger Türhüter.

Eine mit anderen Märchenzügen scheinbar willkürlich durchsetzte und vermengte italienische Version dieser Erzählung hat der namhafte florentinische Mythenforscher Angelo de Gubernatis in dem kleinen Ort Antignano bei Livorno aus mündlicher Überlieferung geschöpft. In bezug auf solche Übereinstimmung gilt das Grimmsche Wort: ‚man wird hier und da eine unmittelbare Mitteilung vermuten, vielleicht wahrscheinlich machen können, in den meisten Fällen jedoch nicht, und dann bleibt die Erscheinung unerklärt und nicht minder auffallend'. Eine Mutter hat einen dummen Sohn, namens Pipetta, der sie um einen Quattrino bittet, um sich dafür eine Bohne zu kaufen. Er pflanzt sie in den Boden und sie erreicht eine wunderbare Höhe. Er klettert an der Bohnenstange hinauf und kommt an die Pforten des Paradieses, doch St. Peter schickt ihn zurück. Er findet darauf den Eingang zur Hölle und der Teufel zeigt ihm alles, was darin zu sehen ist. Dann spielen sie beide Karten, und Pipetta gewinnt einen Sack voll Seelen. Der Teufel fürchtet auf diese Weise sein ganzes Reich geleert zu sehen; er läßt ihn mit dem Sack abziehen und schenkt ihm noch dazu einen Esel, der Gold fallen läßt. Pipetta aber steigt nun an seiner Bohnenstange von neuem zum Himmel auf und übermacht dem heiligen Petrus den Sack voll Seelen. Die Geschichte schließt mit der bekannten Vertauschung

der beiden Esel durch den listigen Wirt des Gasthauses, in welchem Pipetta nach seiner Herabkunft an der Bohnenstange übernachtet. Mit leeren Händen kehrt er, als ‚Hans im Glücke', zu seiner Mutter wieder heim. An Stelle des Sackes mit Gold treffen wir hier einen Sack mit Seelen und einen goldspeienden Esel; letzterer ist in diesem Zusammenhang nicht ganz so zufällig, als es den Anschein hat: er begegnet auch in einem piemontesischen Märchen, in welchem der herzhafte ‚Hans' (Giovannino) als Belohnung für seinen Mut, allein in die Hölle zu gehen, einen Esel mit der gleichen glücklichen Eigenschaft zum Geschenk erhält.[1]

In aktiver Beteiligung als Würfelspieler und Seelengewinner aber erscheint der heilige Petrus in jenem altfranzösischen Fabliau (St. Pierre et le jongleur), welches bereits August Kopisch im erläuternden Anhang seiner Ausgabe der Divina Commedia, S. 477, aus dem zweiten Bande der alten Sammlung von Fabliaux ou Contes du XII. et du XIII. Siècle mit erwähnt. Ein liederlicher Spielmann stirbt und wird von einem noch unerfahrenen Teufelchen zur Hölle gebracht, geigt aber dem Höllenfürsten so tapfer vor, daß dieser ihn begnadigt und als Oberhöllenheizer und Leibmusikus anstellt. Lange Zeit hindurch versieht er sein Amt redlich und macht allen verdammten Mönchen und Pfaffen die Hölle heiß genug, so daß ihm Luzifer bei einem allgemeinen Ausflug der Höllengeister die ganze Hölle zur einstweiligen Verwaltung übergibt. Als St. Peter dies merkt, kommt er hinab und verführt den spiellustigen Heizer, mit ihm erst um Geld, dann um Seelen zu würfeln, gewinnt ihm nach und nach alle Seelen ab und führt sie mit sich von dannen ins Paradies. Als Luzifer zurückkommt und die Hölle ausgeräumt findet, läßt er im ersten Zorn den liederlichen Spielmann hinauswerfen und verbietet sämtlichen Teufeln, jemals wieder einen Spielmann zur Hölle zu bringen. Am Schluß heißt es: ‚Freuet euch, ihr Spielleute, für euch gibt es keine Hölle mehr; das dankt ihr dem Spielmann, der mit St. Peter gewürfelt!'

Was in dieser altfranzösischen Quelle aber zunächst noch nicht mit enthalten ist, das ist der geheimnisvolle Wurf von 13 Augen mit zwei Würfeln. Es ist dies ein ganz selbständig entwickelter Zug, über dessen hochaltertümliche Herkunft oder etwaige mythische Bedeutung uns vorläufig nichts Näheres bekannt ist. Ebenso wie das bei weitem jüngere Kartenspiel, ist das Würfelspiel ursprünglich ein Kalenderspiel. Der Würfel symbolisiert nach altorientalischer Lehre das Weltall: die Zwölfzahl deutet auf die Monate des Jahres, die zwei Würfel auf die zwei Jahreshälften von je sechs Monaten. Der höchste denkbare Wurf im Würfelspiel kann daher nur ein Zwölfer sein. Das wild ereiferte ‚dreizehn gibt's nicht!' des ehrlichen Hans Kraft hat also eine weit zurückreichende Autorität für sich. Die babylonischen Götter werfen die Würfel über das Weltenschicksal, die Menschen über das irdische. Als Cäsar den Rubikon überschritt, erklärte er den ‚Würfel' für ‚geworfen'. Die Römer brauchten die Würfel zu Wahlen, ganz wie im alten Babylon am ersten Tage des neuen Jahres die Ämter durch Würfel verlost wurden. Somit

[1] Über den hier nicht weiter zu verfolgenden mythischen Sinn dieser Märchenzüge vgl. A. de Gubernatis, Die Tiere in der indogermanischen Mythologie, S. 302.

konnte wohl auch, bis ins späte Mittelalter hinein, über Leben und Tod gewürfelt werden, als eine Art Ordal oder Gottesurteil. Als das späteste uns bekannt gewordene Beispiel dieser Art tritt uns ein Vorfall aus dem alten Berlin entgegen, wo am 23. Dezember 1672 zwei Soldaten, der Sergeant Klaus Behrend und der Musketier Otto, wegen Diebstahls am Militärgalgen auf dem Molkenmarkt gehängt werden sollten. Da sich nicht mit Sicherheit feststellen ließ, wer von ihnen der Hehler und wer der Stehler gewesen, ließ sich Kurfürst Friedrich Wilhelm zu einer bedingungsweisen Begnadigung erweichen, die beiden Beschuldigten sollten unter dem Galgen um ihr Leben würfeln. Es wurde eine Trommel aufgestellt, auf ihr lagen zwei Würfel: Klaus Behrend tat den höchsten Wurf und wurde freigelassen, der andere aber gehängt.

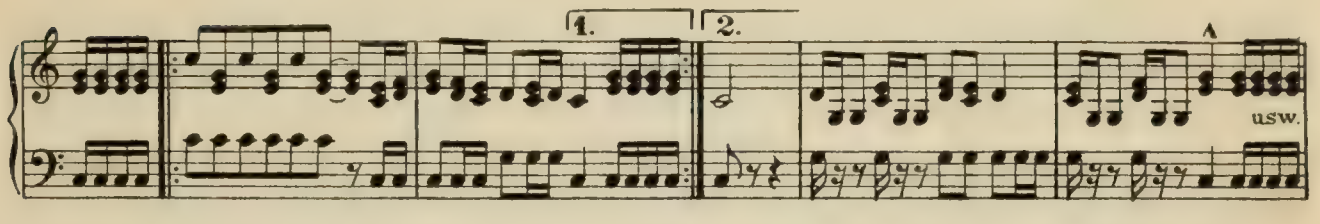
An solche und ähnliche Vorkommnisse schließt sich die Volkssage von dem Dreizehnerwurf an, wonach zwei Leibtrabanten des Kurfürsten von Brandenburg ein schönes Mädchen geliebt haben sollten: der eine von ihnen hatte dieses Mädchen aus Eifersucht getötet, der Verdacht aber fiel auf beide Liebhaber. Da die Schuldfrage auf anderem Wege nicht geklärt werden konnte, sollten die Würfel entscheiden. Der Mörder warf zuerst und stieß einen Freudenschrei aus, als beide Sechsen obenauf lagen. ‚So hilf mir, Gott, in meiner Unschuld!‘ rief der andere, ergriff die Würfel, warf sie auf die Trommel und — hatte gewonnen; denn die Würfel zeigten dreizehn Augen. Der eine von ihnen war nämlich durch ein göttliches Gnadenwunder beim Wurf auseinandergesprungen: die Hälften hatten sich umgekehrt und so stand neben den beiden Sechsen noch eine Eins. Bei Siegfried Wagner stellt sich der wunderbare Dreizehnerwurf, der sich in der Volksphantasie ganz unabhängig von dem würfelspielenden Heiligen ausbildete, auf das ungezwungenste ein, direkt aus der Situation heraus, und dient der in ihrem ganzen Verlauf genial durchgeführten Spielszene zu wirksamstem Abschluß. Und zwar ohne ein Zerspringen des einen Würfels in zwei Teile, ohne jeden Versuch einer natürlichen Erklärung des unerklärlichen arithmetischen Verhältnisses, einfach als eine Wundererscheinung aus höherer Welt: ‚hier steh'n sechs und dort sieben‘. Denn im gegebenen Falle würde der zersprungene Würfel den Wurf bloß ungültig machen, nicht aber — wie in jener Verbrechergeschichte — als ein tätiges Eingreifen der Gnade Gottes zu betrachten sein.

In geheimnisvollen Andeutungen gibt der ‚Fremde‘ gleich bei seinem ersten Auftreten seine höhere Natur zu erkennen: ‚Der Kegel bin ich, der auf dem Kopfe steht; der Greiner, der weint, um ewig zu lachen; der Leugner, der die Wahrheit zeugt; der wachende Schläfer, den der Hahn geweckt: Peter Schließer werd' ich genannt.‘ In diesen mystischen Andeutungen ist sein ganzes irdisches Dasein zusammengefaßt. Der ‚Kegel, der auf dem Kopfe steht‘, erinnert uns an die volkstümlich sprichwörtliche Wendung Beckmessers in den Meistersingern: ‚Oho! fein sacht! auf dem Kopf steht kein Kegel!‘ Das liegt in der Natur der Sache: kein Kegel kann auf seiner Spitze, sondern immer nur auf seiner breiteren Grundfläche stehen. Der Kegel, der auf dem Kopfe steht, ist demnach ein Mensch, der etwas Besonderes für sich voraushaben will. Das liegt in Sankt Peters sanguinischer Natur. Was anderen genug ist, das ist für ihn zu wenig. Bei der Fußwaschung weigert er sich, von dem Herrn seine Füße waschen zu lassen; als aber der Herr ihm

den Sinn der heiligen Handlung gedeutet, ruft er aus: ‚Herr, nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt!‘ Als der Herr den Jüngern erklärt, sie würden sich in dieser Nacht alle an ihm ärgern, da ist es Petrus, der ihm erwidert: ‚Und wenn sich alle an dir ärgerten, so wollte ich mich doch nicht an dir ärgern.‘ Da spricht der Herr zu ihm: ‚Wahrlich, ich sage dir, heute in dieser Nacht, ehe denn der Hahn zweimal krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.‘ Und so geschieht es: über den eifrigsten aller Jünger kommt die schwache Stunde; dann aber geht er hinaus und weinet bitterlich. Und der ‚Kegel, der auf dem Kopfe steht‘, bleibt er noch in seiner Todesstunde. Denn nach dem alten Heiligenbericht wird er mit dem Kopfe nach abwärts ans Kreuz geschlagen.

Wir beschließen diesen Abschnitt mit den Worten des bereits im Eingang zitierten Wiener Schriftstellers (Th. Antropp): ‚Wir erleben in dieser Szene das Unikum Siegfried Wagnerschen Humors, daß gerade jener Peter Schließer, den er so menschlich-gemütlich um Seelen würfeln läßt, das ganze Märchenspiel in die höheren Regionen der Legendendichtung emporhebt. Versuche das einer, der kein Dichter ist, oder nehmt dieser Szene den Humor, aus dem sie geboren wurde, — und der ganze leuchtende Zauber erlischt, wie ein Leuchtkäfer am Tage. Dieser alles adelnde Humor ist Siegfried Wagners persönlichstes Eigentum, er ist sich sein eigenes Original.‘

V. Einzelne Züge der Dichtung.



Die Muffelschen Compagnien,
die müssen dem Markgrafen langen!
Zwar! 's ist wenig! in Kulmbach werden sie's spüren!
Denn droben der Kurfürst, im Osten Wallenstein;
nun heißt's auch noch, von Norden käm' was rein:
Die Schweden! mit samt ihrem König!
Übers Meer wollen sie kommen!
Die brauchten wir grad' noch!
(Der Bärenhäuter.)

Wir verglichen bereits im Vorangehenden die Dichtung des ‚Bärenhäuters' einem breiten Strom, in den sich mancherlei Zuflüsse ergießen, um von ihm aufgenommen und weitergetragen zu werden. Mythus, Sage und Märchen, uralt Indisches, Odyssee und Hildebrandslied, klingen in den Grundzügen der Gestalt des andererseits so kernig deutschen, wurzelecht aus dem Naturboden hervorgewachsenen Helden an. Aber auch aus dem Bereich des Geschichtlichen, der Chronik, wie selbst auch aus der Kunstdichtung, finden sich Zuflüsse ein, in bezug auf die letztere wenigstens zur Vergleichung auffordernd, um aus ihnen gewisse allgemeine typische Grundzüge zu erkennen. In diesem Sinne wollen wir hier noch einige wenig beachtete Einzelheiten vom Beginn bis zum Schluß der Handlung einer Betrachtung unterziehen.

Unter ihnen gleich den ersten Wiedereintritt des Helden in seine heimatliche Umgebung.

Der Bärenhäuter des Märchens kehrt als abgedankter Soldat nach erfolgtem Friedensschluß in seine Heimat zurück: seine Eltern sind tot und seine hartherzigen, gewinnsüchtigen Brüder wollen nichts von ihm wissen. Nährstand und Wehrstand werden damit in den alten klaffenden Gegensatz gestellt, den erst eine organische Verschmelzung beider heilend aufheben konnte. Für die lieblosen Brüder treten in Siegfried Wagners Dichtung die ungastlichen Dörfler ein; seine Heimatlosigkeit in der endlich wieder erreichten Heimat aber wird in rührender Weise dadurch bekundet, daß unter allen zurückkehrenden Soldaten er der einzige ist, den keine weichen offenen Arme der Liebe umfangen. Sein trautes Mütterchen, das es ihn wiederzusehen verlangte, ist nicht mehr; er findet sie nicht mehr unter den Lebenden; keiner will sich der ‚Frau Margret' erinnern. Nur ein alter Bauer erstattet ihm von ihr Bericht. Der Gram um den fern abwesenden Sohn hat an ihr gezehrt und ihr Leben aufgerieben. ‚Das Grab find'st du nicht mehr; ein neuer Friedhof ist da; auf dem alten wächst jetzt Klee.' So wandelt sich alles; mit Schmerzen muß der junge Soldat es an sich erfahren. ‚Mutter, gute Mutter!' hören wir ihn klagen. ‚So seh' ich dich nicht mehr? Was starbst du so früh? Als ich zum Krieg zog, lustig und sorglos: wie sie mich küßte und bitterlich weinte! Ahnt' ich damals den ewigen Abschied?' Von den Bauern des Dorfes ausgestoßen, ohne Unterkommen, ohne Obdach für die hereinsinkende Nacht, den überschwenglichen Kummer der aus allen Wunden blutenden Sohnesliebe im Herzen, sitzt er einsam da in schmerzlichem Brüten.

Die Heimkehr eines jungen Mannes, eines Kriegers, Schiffers oder selbst eines wandernden Handwerksburschen aus weiter Ferne, aus abenteuerlich wildem Leben, in das es ihn lockte, um darin seine Tatkraft und Tüchtigkeit zu erproben, und seine traurige Enttäuschung bei dieser Heimkehr, indem er die Seinen gestorben und verdorben, vor allem die treue Mutter nicht mehr findet, ist ein typischer, immer wiederkehrender, weil durchaus allgemein menschlicher Zug in der poetischen Literatur aller Nationen und läßt sich nicht allein in deutschen Gedichten, sondern in französischer, englischer, schwedischer, holländischer, ja amerikanischer Novellistik und Romandichtung mit unzähligen allbekannten, jedem geläufigen Beispielen belegen. Wir wollen hier nur auf ein einziges, besonders nahe verwandtes Beispiel hinweisen, auf Hoffmanns ‚Bergwerke von Falun', die ja einst auch Richard Wagner zu dramatischer Gestaltung anregten. Hier, wie dort, dient das Moment dieser Rückkehr nicht als Abschluß, sondern — der Natur der Sache nach — als Exposition für das Kommende, als Einleitung und Ausgangspunkt der darzustellenden Vorgänge.

Ein stolzer, hochbordiger Ostindienfahrer kehrt aus fernem Lande zurück und liegt im Hafen vor Anker. Die Flaggen wehen lustig hinaus in die blaue Luft; die Besatzung landet in vielen Böten und schickt sich an, das Fest ihrer Heimkehr, den ‚Hönsning' zu feiern. Bier und Branntwein fließen in Strömen; Dirnen gesellen sich hinzu; immer wilder wird die Lust, immer lauter und toller der Jubel. Nur ein einziger Seemann, ein schlanker hübscher Mensch von kaum 20 Jahren, hat sich aus dem Getümmel fortgeschlichen und draußen hingesetzt, auf die Bank vor der Tür des Schenkhauses. Reicher als je ist diesmal sein Gewinn gewesen und in heller Freude war er, die Tasche voll

Dukaten, nach dem kleinen Häuschen gelaufen, wo seine alte Mutter gewohnt. Aber fremde Gesichter haben ihn aus den Fenstern angeschaut und eine junge Frau ihm mit kaltem rauhem Ton berichtet, daß die von ihm Gesuchte gestorben und die paar von ihr noch übrig gebliebenen Lumpen auf dem Rathaus in Empfang zu nehmen seien. (Vgl. im ‚Bärenhäuter' den Bericht des alten Bauern: ‚den Krafthof hat der Wirt jetzt; das Vieh war nicht viel wert, damit zahlten sie die Schulden und die Beerdigung'.) Die Kameraden haben ihn mit Gewalt zum Hönsning fortgerissen, und er selbst hat vermeint, der Jubel um ihn her, ja auch wohl das starke Getränk werde seinen Schmerz betäuben; aber vergebens: es ist ihm, als sprängen alle Adern seiner Brust und er müsse sich verbluten.

Geht nun auch die Erzählung in ganz anderen Bahnen weiter, die sich auch in der Grundidee nicht entfernt mit Siegfried Wagners ‚Bärenhäuter' berühren: es genüge uns, wenigstens den Typus einer solchen Heimkehrszene und der mit ihr verbundenen schmerzlichen Enttäuschung in einem Beispiel für viele gezeigt zu haben, als in den Erfahrungen des Lebens wurzelnd und als eine der Formen, in denen die Aufeinanderfolge der Generationen sich unerbittlich vollzieht. Typische Szenen dieser Art sind auf einen gewissen allgemein menschlichen Grundton des Gemütes abgestimmt, so daß wir sie gerade aus diesem Grunde innerlichst als ‚deutsch', als einen Teil unseres Wesens empfinden, so sehr sie, bei verändertem Lokalton, allen Völkern der Welt gemein sein mögen. Der Charakter Hans Krafts ist durch diesen Eingang für uns sogleich aufs genaueste bestimmt und wir mit seinen Empfindungen vertraut: die hier angeschlagene Saite schwingt und klingt in unserm Innern nach, und der Dichter hat den Vorteil gewonnen, vom Bekannten, Allgemeinen zum Neuen, Besonderen des dramatischen Vorganges unmerklich überzugehen.

Aber noch mehr: er bedarf für den Eintritt des bewegenden Momentes, für die Entwickelung alles Folgenden einer gewissen Spannung im Gemüte seines Helden. Die Leere um ihn her, das Gefühl der Fremdheit, des Ausgestoßenseins aus dem Kreise der Fröhlichen, das Fehlschlagen seiner liebenden Hoffnungen, seine plötzliche Heimatlosigkeit inmitten des wiederbetretenen Heimatsortes, dessen Boden er unter den Füßen fühlt, während seine Seele ihm entfloh, das Zweck- und Ziellose seiner augenblicklichen Situation: das alles vereinigt bietet dem an ihn herantretenden Versucher die Handhabe, ihm Vorschläge zu machen, die er in anderer Lage leicht ablehnen könnte. Und auch in dieser Hinsicht bietet das von uns angezogene Beispiel eine durchaus verwandte Anknüpfung, eine Parallele zur Situation des Hans Kraft. Während der junge Seemann Elis Fröbom in tiefer Bekümmernis in sich versunken dasitzt, naht ihm der geheimnisvolle alte Bergmann Torbern mit seiner dämonisch beredten Einflüsterung, statt des Seemannsberufes den des Bergmanns zu erwählen, der schönen freien Erde, dem heiteren sonnigen Himmel zu entsagen und hinab in die schauerliche Höllentiefe des Erdinnern zu tauchen (— ‚mein Reich ist, wie bekannt, dort unten ein nächt'ges Land' —) und des Alten verführerisch seltsame Weise, von den unterirdischen Wundern zu reden, umstrickt den jungen Elis und erfaßt sein ganzes Ich, um durch diese unwiderstehliche Lockung sein tragisches Schicksal heraufzubeschwören.

Die äußerlich in die Augen fallende Verwandtschaft beider Situationen könnte uns leicht zu Reflexionen darüber bewegen, wie einmal poetisch Erschautes in der Kunst überall befruchtend weiterwirkt. Indes haben sie tatsächlich, bis auf jenen einzigen allgemein menschlichen Grundcharakter und ihre beiderseitige expositionelle Beschaffenheit, doch genau ebensowenig miteinander gemein, wie die Erzählung Hoffmanns mit dem Märchen vom Bärenhäuter. Auch ist Torbern nicht der Teufel, sondern nur eine jener mit Hoffmannscher Genialität erfundenen mystischen Gestalten, die aus der Welt des Wunderbaren in die reale Wirklichkeit hineinragen: die Verkörperung des leidenschaftlichen Zuges in die Erdtiefe mit ihren unermeßlichen Schätzen an Gold und edlem Gestein. Über den ‚teutschen Teufel' selbst läßt vielmehr eben derselbe E. T. A. Hoffmann einen seiner Serapionsbrüder sich dahin aussprechen, daß die ‚wahrhaft teutsche Gemütlichkeit' sich recht in der Art kundgebe, wie ‚der leidige Satan im menschlichen Leben hantierend' dargestellt werde. ‚Er versteht sich auf alles Unheil, Grauen und Entsetzen, auf alle Verführungskünste, er vergißt nicht den frommen Seelen nachzustellen, um so viele als möglich für sein Reich zu gewinnen; aber dabei ist er doch ein ganz ehrlicher Mann, denn auf das genaueste, pünktlichste hält er sich an den geschlossenen Kontrakt, und so kommt es denn, daß er so oft überlistet wird und wirklich als ›dummer Teufel‹ erscheint. Aber noch mehr, der Charakter des teutschen Satans hat eine wunderbare Beimischung des Burlesken, durch die das eigentlich sinnverstörende Grauen, das Entsetzen, das die Seele zermalmt, aufgelöst, verquickt wird. Die Kunst, den Teufel ganz auf diese deutsche Weise darzustellen, *scheint aber verloren*; denn entweder wird er zum gemeinen Hanswurst, oder das Grauenhafte, Unheimliche, zerreißt das Gemüt.'

Nun denn, wenn die Kunst, den ‚deutschen Teufel' darzustellen, jemals verloren war, so ist sie im ‚Bärenhäuter', wie in seinem rauheren jüngeren Bruder, dem ‚Banadietrich', auf das glänzendste wiedergewonnen. Sowohl nach der Seite des gemütlich verbindlichen

weltmännischen Humors, mit dem er seinem Opfer sich naht, dabei doch konsequent und intensiv auf sein Ziel der Verführung hinarbeitend, als in den Augenblicken, wo er in seinem eigenen Reich alles überragend als ‚mächtiger Höllenfürst' sich aufrichtet, oder (zu Beginn des dritten Aufzugs) wild ingrimmig die Faust zum Himmel hinauf ballt: ‚meint Ihr da droben, ich gönnt' Euch den Spaß? daß ich erlieg'? Euer der Sieg? und er Euch lobte, daß ich der Gefoppte? So dumm dünkt Euch der Teufel?' — und doch eine schmähliche Täuschung seiner Hoffnungen mit schnellem Einlenken gelassen liebenswürdig aufnimmt und höchstens dasteht ‚wie einer, dem man auf den Fuß getreten hat' (Banadietrich).

Wir haben in den vorausgehenden Studien den Stoff unserer Dichtung nur erst bloß nach der einen Richtung seiner mythischen Grundlage hin betrachten können. Aber er hat für seine szenische Erscheinung nach Kostüm, Umgebung und historischem Lokalton noch eine andere Seite: diejenige, in welcher er sich mit bestimmt gegebenen geschichtlichen Verhältnissen und Voraussetzungen berührt.

Die ältesten tatsächlich vorhandenen Überlieferungen der Bärenhäuter-Erzählung in ihrer Märchengestalt gehören der Periode des Dreißigjährigen Krieges an. Zwar der berühmte Verfasser des ‚Simplizissimus', der Hesse Christoph von Grimmelshausen (auf seine hessische Herkunft weisen wir in Übereinstimmung mit der, Eingangs dieser Betrachtungen erwähnten anscheinend hessischen Herkunft des Märchens selber hin!), läßt seinen Bärenhäuter aus dem ‚Türkenkrieg' heimkehren; dafür aber macht der frühverstorbene Merian in seiner trefflichen Einführung zu Siegfried Wagners Dichtung[1] mit Recht darauf aufmerksam, daß gerade im Dreißigjährigen Kriege, wo man ganz und gar verwahrloste Gestalten hie und da unter abgedankten Soldaten oder sonst ins Elend geratenen Menschen so häufig antreffen mochte, und somit gewissermaßen ein leibhaftiges Bärenhäutertum existierte, die Figur des Bärenhäuters recht eigentlich sozusagen populär geworden sei; auch würde in Grimmelshausens Simplizianischen Schriften, die ein so getreues Kulturbild jener Periode mit all ihren Greueln und Schrecknissen vor uns ausbreiten, auffallend viel von ‚Bärenhäutern' geredet, und zwar in dem noch heute gebräuchlichen doppelten Sinn als von Menschen ohne Sitte und Lebensart, wie andererseits von Faulpelzen, die unter Vernachlässigung ihrer Pflichten mit Vorliebe auf der Bärenhaut liegen.

[1] Dr. Hans Merian, Der Bärenhäuter von Siegfried Wagner (Leipzig, H. Seemanns Nachfolger, 1899).

Der szenisch-dramatische Dichter, vor dessen innerlich schauendem Geist seine Gestalten stets in voller unverschwommener äußerer Erscheinung, mithin auch im Kostüm, mit den Sitten, Gebräuchen und Anschauungen eines bestimmten Zeitalters sich zeigen, ließ sich diesen in seiner Quelle selbst an die Hand gegebenen Wink nicht vergebens erteilt sein. Siegfried Wagner hat nicht etwa erst die verschiedenen Zeiträume der deutschen Geschichte vor seiner Phantasie Revue passieren lassen und sich reflektierend gefragt, in welche beliebige Periode derselben er etwa seine Handlung hineinverlegen sollte, sondern, wie im geographischen Sinne in seine fränkische Heimat, so im historischen sich von Hause aus unbedingt an das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges gehalten; ja den Zeitpunkt für den Beginn seiner Handlung direkt in das Jahr 1630, mithin an das Ende der zweiten und in den Beginn seiner dritten Periode, nämlich kurz *vor* die Ankunft Gustav Adolfs verlegt. ‚Mit der ersten Szene befinden wir uns mitten im Dreißigjährigen Kriege; das erklärt den Zustand und die Stimmung der Menge, in die Hans gerät, bis ins einzelne (Zerstörung des Kirchhofs mit der Mutter Grab, Gleichgültigkeit der Lebenden gegen Gestorbene und gegen fremde Schicksale, leichtsinniger Drang, die Lust des Augenblicks möglichst auszukosten). Es verleiht auch der ganzen Handlung ein lebensvolleres Gepräge; sie rückt uns näher und büßt dabei doch nichts ein von ihrem allgemein menschlichen Wert. Das Unglück des Hans ist nicht mehr ein erdichtetes Motiv, das wir hinnehmen, weil es uns versichert wird; es ist vielmehr ein Teil der Zeitumstände selbst, in die wir versetzt sind: wie eine Welle aus dunklem Meer hebt sich das Einzelschicksal dieses armen, tapferen Kindes der großen Kriegszeit hervor‘ (H. v. Wolzogen, a. a. O.).

Dazu kommt dann noch der bereits angedeutete heimische Charakter der Handlung und ihrer Gestalten, der uns beide recht vaterländisch-landschaftlich vertraut macht. Wie uns, so führt der eben zitierte Autor in gleichem Zusammenhange des näheren aus, wie uns das Schicksal des gesamten Deutschland aus der Kriegssphäre heraus zu Herzen spricht — das Gebet, ‚daß Gott unser Land vor Krieg erhalt’‘ dringt durch alle, noch so verschieden gestimmte Bewegungen der Menge in dem Stück immer wieder hindurch — so befinden wir uns auch von vornherein ‚in Dichters Landen‘, in der fränkischen Heimat bei Bayreuth, erst im Hummelgau, dann im Kulmbachischen unter der Plassenburg. ‚Der echte Lokalton, wie er als Erlebtes so unmittelbar aus dem verwandten Geiste des Dichters hervor und bis in die Sprache hineindringt, läßt uns in der Folge auch die Wundererscheinungen des Märchens und der Legende als charakteristische Ereignisse einer heimatlichen Geschichte einfach hinnehmen. Das Volkstümliche, das Deutsche des Stoffes wird im Drama zu einer Tatsache der Handlung selbst. Diese ›Lokalisierung‹ ist die erste glückliche Motivierung des Dramatikers; denn sie motiviert das Stück selbst.‘

Wir geben hier in den allgemeinsten Zügen eine Gesamtübersicht der Dinge, wie sie im Jahre 1632 im Frankenlande lagen. Nachdem bereits das Jahr zuvor die Stadt Hof und Umgegend, woselbst die Schweden arg gehaust, nicht wenig gelitten, war Gustav Adolf mainabwärts gezogen und hatte den Winter über in den Rheinlanden die stolzeste Stellung eingenommen, nachdem er die rheinische Pfalz den Spaniern und den Bayern (die sich vor allem in Heidelberg hielten) entrissen und dem wiedereinzusetzenden pfälzischen

Kurfürsten Friedrich V. im voraus zugleich die Ehren eines böhmischen Königs erwiesen, in welche er ihn unter schwedischer Oberhoheit einzusetzen gedachte. Im Frühjahr 1632 brach er nun auf, um seinen Zug donauabwärts anzutreten und den Kaiser schließlich an seinem eigenen Sitz in Wien zu bedrohen. Er erzwang gegen Tilly und Aldringen den Übergang über den Lech, ließ das uneinnehmbare Ingolstadt beiseite liegen, entfesselte aber gegen die Dörfer und das flache Land planmäßig die Raub-, Mord- und Zerstörungslust der Soldaten. Während die Städte sich noch durch schwere Brandschatzungen loskaufen durften, wurden Dörfer und Schlösser erbarmungslos verbrannt: ein meilenbreiter Streifen von Verwüstung und Greueln bezeichnete seinen Weg. Markgraf Christian von Brandenburg-Kulmbach ließ sich vom schwedischen Hauptquartier Schutzbriefe ausstellen und tat alles, um den Feinden ein freundliches Gesicht zu zeigen. So ließ er in der Plassenburg, die er selbst vorzeiten noch mit einem fast unbesieglichen Befestigungsausbau, der ‚Christiana' (‚Christianin') versehen,[1] das Bildnis Gustav Adolfs aufstellen. Am 17. Mai konnte der siegreiche König in der, mit einer Brandschatzung von 300 000 Reichstalern belegten bayerischen Hauptstadt seinen Einzug halten, was Wallenstein seinem alten Feinde, dem Kurfürsten Maximilian, wohl gönnte; erst vier Wochen später erschien er selber vor Eger und stand nun vor dem geöffneten Tor des fränkischen Kreises, seinerseits unter Brand und Verheerung herbeirückend; bis dann beide Gegner einander monatelang vor Nürnberg in festen Positionen abwartend gegenüberlagen. Als schließlich alles Land auf sieben Meilen in der Runde ausgepreßt und verwüstet, ein versuchter Sturm auf Wallensteins Lager aber abgeschlagen worden war, zog der Schwedenkönig (18. September) westwärts ab, um bei Windsheim und Neustadt an der Aisch in reicherer Gegend Stellung einzunehmen; erst einige Tage später brach auch Wallenstein auf, um über Koburg, dessen Feste er nicht erobern konnte, Kulmbach, Hof nach Altenburg zu ziehen, wo er sich mit Holk und Gallas vereinigte. Damals (20. September 1632) überfiel auf Wallensteins Befehl der Marchese de Grana — der ‚falsche Welsch-Marquis' — die Stadt Bayreuth und plünderte sie. Es wurde eine Brandschatzung von 10 000 Reichstalern verlangt: die verarmten und durch viel vorausgegangenes Unglück herabgekommenen Bürger konnten nur 3300 zusammenbringen; da ließ der Marquis einige von ihnen niederhauen und schleppte 25 andere als Geiseln mit, die erst ein Jahr später in elend abgezehrtem Zustand zurückkehrten. In diese Periode fällt auch Wallensteins vergeblicher Versuch, die Plassenburg durch Überrumpelung der Besatzung einzunehmen; die Obersten Muffel und Künsberg, ja selbst der Wachtmeister Kaspar Wild, der in Siegfried Wagners Dichtung den harrenden Bauern in lebensprudelnder Szene die glückliche Kunde

[1]) Vgl. die Nachrichten des berühmten ‚Großen vollständigen Universal-Lexikons' von Joh. Heinr. Zedler s. v. Culmbach: ‚Anno 1554 ist die Plassenburg von denen, wider Marggraf Albertum Alcibiadem von Culmbach verbundenen, Fränckischen Ständen durch Hunger bezwungen und geschleifft, zugleich auch Culmbach mit abgebrannt, beydes aber nach der Hand wieder erbauet, und insonderheit die Festung Plassenburg von Marggraf Georgio Friderico und Marggraf Christiano anno 1608 mit einer noch stärkern und festern Fortresse, ›Christiana‹ genannt, versehen worden. Es ist auch dieses Schloß seitdem nicht wieder erobert worden' (Universal-Lexikon, Fünffter Band (C bis Ch); Halle und Leipzig 1733, S. 1822).

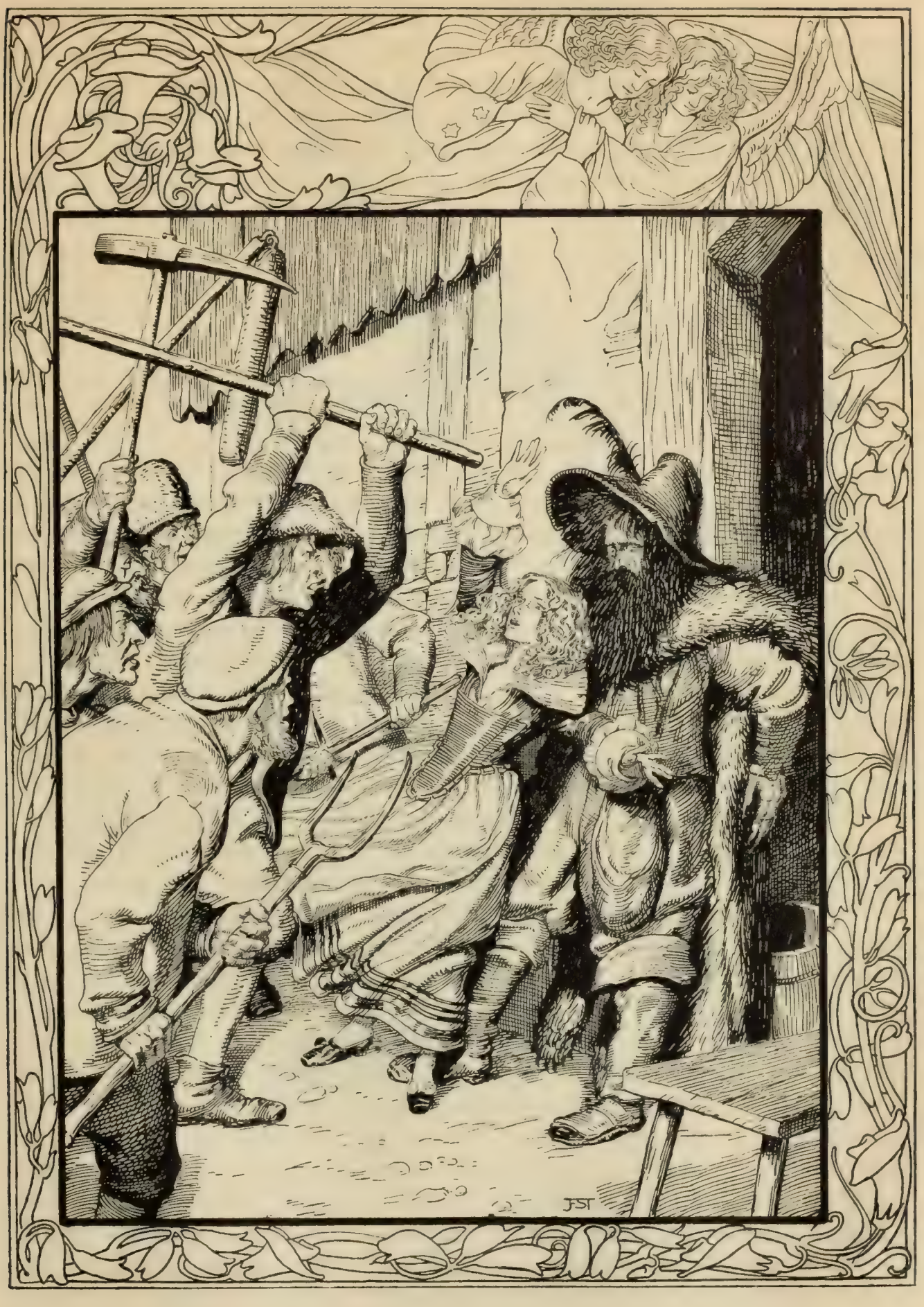
von der erfolgten Rettung der Burg und dem Kampf in der engen Schlucht der Wolfskehle bringt, sind echt historische Personen, direkt aus der Bayreuther Chronik in die Dichtung des ‚Bärenhäuters' übergegangen. ‚Hei! in der Wolfskehl', da drosselten wir dem Wolf die Kehl'!' ‚Auf einmal: (hat die Katz' miaut, hat der Hahn gekräht?) zum Rückzug bläst der Feind!' Zu diesen Worten fügt der Dichter — wohlgemerkt nicht für seine Leser, oder Hörer,[1] sondern für seinen Kaspar Wild-Sänger, damit dieser auch ordentlich wisse, was er singe und es mit Soldatenhumor und Überzeugung singen könne! — die kleine, nur aus zwei Worten bestehende erläuternde Notiz hinzu: ‚Siehe Schiller'; und man sieht ihn mit Vergnügen schon während dieser Niederschrift im Geiste mit seinen darstellenden Künstlern beschäftigt. Kaspar Wild aber fährt erzählend fort:

Ja, ja! wär' der Kraft nicht kummen, täten wir jetzt anders brummen!
Ich frag' nur: was wär' gescheh'n?
Den Oberst wurmt es sehr, er schämt sich der Affair';
den Kraft will er belohnen, so reichlich er vermag:
den ›Retter der Christianin‹,[2] so hieß er ihn vor allen;
und nicht für ihn allein:
für Kind und Kindeskinder soll fein gesorget sein.
Zum Markgrafen führt er ihn, nach Bayreuth soll er mit,
den Spanier dort zu zücht'gen, den falschen Welsch-Marquis!

So sehen wir die Schicksale des erdichteten Hans Kraft auf das einleuchtendste und überzeugendste in die Überlieferungen hineinbezogen und -verwebt; so vereinigen sich Märchen, Legende und Chronik zu einem lebensvollen Ganzen und ‚Sankt Peter greift selber ein in die äußere Situation des Dreißigjährigen Krieges, indem er seinen Schützling anweist, in jenem Kampfspiel um die Plassenburg, wo die eisernen ›Würfel‹ des Krieges rollen, die gute Tat zu verrichten, die seinen Sieg über das Böse erst bewähren muß, ehe er, auch innerlich völlig gereinigt, vor seine Braut treten darf, — wie doch selbst ein Parsifal, nach Klingsors Besiegung, als Gewinner des Speeres erst nach langen Irrfahrten, unter schweren Kämpfen, sich recht zu bewähren hat, ehe er den Gral wiederfindet und sein König werden kann'.[3]

Dies die äußere geschichtliche Umrahmung der Begebenheiten in Siegfried Wagners Märchendichtung. Eine ‚Märchendichtung', die zugleich einen rauhen Lebenstag aus dem geschichtlichen Dasein fränkischen Volkes in sich schließt. Sollte dabei jemand dem Dichter einen Anachronismus darin nachweisen wollen, daß die jahrelange Wanderschaft des armen Hans in seiner unseligen Entstellung, ehe er noch zum erstenmal nach Kulmbach gelangt und daselbst seine Erlöserin antrifft, und wiederum die hieran sich schließenden drei Prüfungsjahre vor dem geschichtlichen Verlauf der Begebenheiten nicht Stich halten, indem zwischen dem Moment von Gustav Adolfs Eintreffen in Deutschland und dem

[1] Denn die Notiz steht bloß in Partitur oder Klavierauszug, nicht in der Dichtung als Textausgabe! — [2] Hier ist der Name des einen Hauptbefestigungswerkes auf die ganze Plassenburg, als einen ‚Schutz der Christenheit' übertragen! — [3] H. v. Wolzogen, Aus Richard Wagners Geisteswelt, S. 259.



mißlungenen Sturm auf die Plassenburg tatsächlich, wohlausgerechnet, nur zwei Jahre liegen: so halten wir ihm zu dessen Rechtfertigung nur das Wort Goethes entgegen, daß alle Poesie eigentlich nur in Anachronismen verkehre: ‚Die Ilias wie die Odyssee, die sämtlichen Tragiker und was uns von wahrer Poesie geblieben ist, lebt und atmet nur in Anachronismen.' Hier handelt es sich nur um eine innere Wahrheit der Begebenheiten an sich, nicht um eine an diesem Platz völlig nichtige Chronologie.

Zu dieser inneren Wahrheit gehört dann jedenfalls auch noch der von uns bereits im Vorbeigehen gestreifte Punkt des Teufelsglaubens, der ja in keinem anderen Zeitalter so kräftig in Blüte stand, als gerade in diesem zu schreckhafter Erregung so sehr geneigten des 17. Jahrhunderts. ‚Im Träumen, im Wachen, bei jeder aufsteigenden Lust oder bei jedem gefaßten Entschlusse war der Teufel einem nahe', so belehrt uns der Kulturhistoriker. ‚Er stand hinter der Tür, lag verborgen unter dem Betthimmel, horchte durch den Hausflur, stand dicht hinter einem, flog einer Fliege gleich auf einen hinauf. Er brachte das Garnknäuel dazu, daß es einem gerade auf den Fuß hinabrollte, er hinderte die Schwarzgefleckte am Milchgeben, er schlenkerte die Diebesrümpfe am Galgen im Takt und miaute abends im Hof wie eine Katze. Und wer konnte ihm entgehen, wenn er, in die Gebete eines bösen Menschen gehüllt, sich in der Form der Beherung niederschlug! Ein Haar, ein abgesplitterter Nagel, schon ein auf das Dach geworfener Nagelsplitter waren genug, um ihm Macht zu geben.' Überall entdeckte die Furcht vor ihm den Bösen und seine nach dem eigenen Selbst ausgestreckte Klaue. Die Bauernszene zu Beginn des zweiten Aktes, in welcher sogar der so ehrwürdig milde gesinnte Pfarrer in die allgemeine Teufelsfurcht mit einstimmt, und den hinter der Tür stehenden Hans, noch ehe er in seiner Schreckgestalt sichtbar geworden ist, ‚ohne Zweifel' für den Gottseibeiuns in Person erklärt, ist in keinem anderen Säkulum von solcher unmittelbarer Glaubwürdigkeit. Wie licht und rein hebt sich da von so düsterem Untergrunde die fest vertrauende Liebe eines Luisel ab, die aus der Fülle ihres mitleidvollen Herzens an den Unglücklichen glaubt, für dessen Reinheit sie als einziges Zeugnis nur die helle Träne hat, die sie ihm über die Wange fließen sah! Mit welchem heiligen Feuer der Überzeugung tritt sie den wütenden Bauern gegenüber, die ihrem Schützling ans Leben wollen! Selbst die aufschlagende Flamme, in welcher das gestohlene Gold verschwindet, nachdem es der tückische Wirt in seiner Feigheit zu Boden geworfen, vermag ihren Glauben nicht zu erschüttern. ‚Die Flamme log!' ruft sie den auf ihn Eindringenden zu. ‚Ich weiß es besser! Das schwör' ich beim Himmel: der Arme ist ein guter Mann!'

Und dann ihr Gebet, wie eine zartduftende Opferflamme der Liebe als leichtes Gewölk zum klaren Himmel aufsteigend, im Vorspiel zum dritten Aufzug, und weiterhin in ihrem rührenden herzergreifenden Gesang an die Engel. Hätte nicht Siegfried Wagner selbst in seinem ‚Bruder Lustig' das ‚Selig sind, die reinen Herzens' schon in Töne gebracht, so könnte man es diesem Vorspiel ausdrücklich als Motto überschreiben, so empfindungsvoll gibt es sich darin kund. Die treu einfache Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse, auf der einen Seite das, was Hoffmann die verlorene Kunst nennt, den ‚deutschen Teufel' darzustellen, die er im ‚Bärenhäuter' und ‚Banadietrich' freudig als wiedergefunden begrüßt haben würde, auf der anderen die lichte Reinheit des Gemütes in Hans Kraft und dem tapferen glaubensfesten Luisel, — das sind die Züge, die gleich diesem ersten Jugendwerk des schon damals völlig gereiften Künstlers den Stempel einer echten Volkstümlichkeit aufdrücken und ihm eine fernreichende Wirkung zusichern, wenn es erst in seiner ganzen Schönheit mit einigem Bewußtsein erkannt und erfaßt sein wird. Tiefe, und dabei kristallene Klarheit, Wärme und Keuschheit der Empfindung, verbunden mit einem goldenen, echt deutschen Humor, — das sind die Eigenschaften dieses Werkes, die bisher noch lange nicht allgemein genug gewürdigt sind, unfehlbar aber einer entsprechenden Würdigung durch das gesamte deutsche Volk entgegengehen, sobald es ihm erst vergönnt sein wird, auf jeder größeren oder mittleren Bühne Deutschlands die ihm gebührende Stelle sich zugewiesen zu sehen und allwinterlich zu regelmäßiger Aufführung unter dem Besten zu gelangen, das diese deutsche Bühne in ihrem Repertoire aufzuweisen hat.

Auch dafür wird die Zeit kommen, wie sie bisher noch allem Echten gekommen ist.

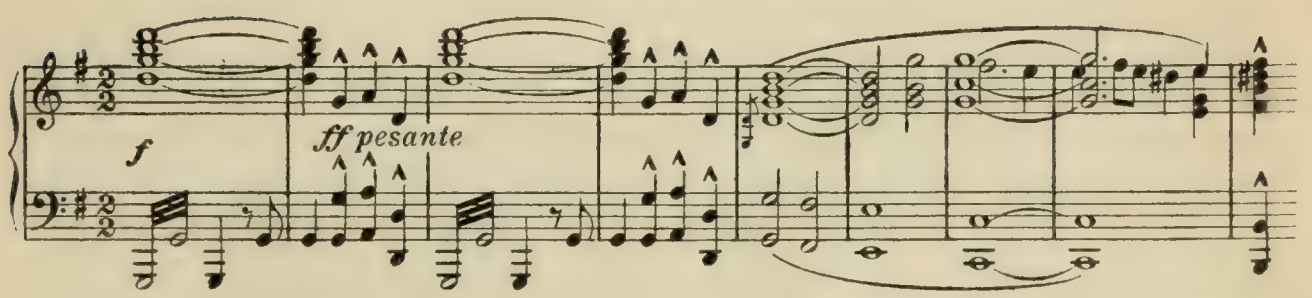
II.

Herzog Wildfang.

1. Übersicht über die dramatische Handlung.
2. Allerlei Blätterrauschen. ‚Herzog Wildfang‘ im Spiegel der musikalischen Kritik.
   - I. Nach der Uraufführung.
   - II. Sieben Jahre später.

1.

Übersicht über die dramatische Handlung.



Zwei Jahre nach der glücklichen Erstaufführung des ‚Bärenhäuters' in München ging am 14. März 1901 auf derselben Bühne die erste Aufführung von Siegfried Wagners zweitem Werke: ‚Herzog Wildfang' vor sich.

Im Mittelpunkte der Handlung steht der Typus eines deutschen Fürsten, der in folgerechter Entwickelung seines Wesens die äußersten Kontraste deutschen Fürstentumes des 18. Jahrhunderts in sich vereinigt: jenes Fürstenübermutes, der Land und Volk als sein persönliches Eigentum betrachtend, seine Untertanen für Geld an fremde Staaten verkauft und zum Vergnügen seiner Maitresse den am Dache des Neubaues mit Gefahr seines Lebens hangenden Schieferdecker herabschießt, und jenes anderen Fürstentypus, der — durch den großen Friedrich verkörpert — seine Person als den ersten Diener des Staates betrachtet. Welche Bahn von dem Ausgangspunkt bis zum Endpunkt! Wie war die

erstere Verirrung möglich? Wie ist von ihr aus ein Weg zum anderen Ende, zum hohen Ziele wahren Fürstentumes zu finden?

Der Historiker wird zu ihrer Deutung die Zeitverhältnisse in Betracht ziehen, die ungeheure Schwächung des gesamten Volksbewußtseins durch den Dreißigjährigen Krieg, den vorbildlichen Einfluß des französischen Absolutismus unter Ludwig XIV., das verführerische Beispiel der Glanzentfaltung des Nachbarstaates, dem nun jeder dieser kleinen deutschen Fürsten nacheiferte, in dem undeutschen Bestreben sich selbst zum Halbgott, zum Roi soleil im kleinen Maßstabe emporzuwirbeln; den Übergang von dem einen Gegensatz zum anderen wird er schwerlich mehr als bloß in äußerster Andeutung in einer und derselben Persönlichkeit verkörpert antreffen.

Der Dichter, der sich dieses Thema erwählt, um es der ihm vorschwebenden Idee gemäß durchzuführen, wird zu seiner Darstellung einer entscheidenden psychologischen Wendung, einer starken Erschütterung bedürfen, die seinen Helden als tief innerste Erfahrung zur Umkehr und Erneuerung leitet. Findet er das entsprechende Motiv zu dieser Umkehr, stellt es sich ihm sogleich bei der ersten Erfassung seines Gegenstandes unzweifelhaft dar, so wird er das ihm vorschwebende Bild sehr wohl auch in die Fassung eines volkstümlichen Lustspielstoffes kleiden können, ohne seinem tiefen Ernst das mindeste zu vergeben; er wird vielmehr den dankbarsten und glücklichsten Gegenstand für ein echt nationales Lustspiel gefunden haben.

Herzog Ulrich ist der Fürst eines kleinen mitteldeutschen Staates und in frühen Lebensjahren zu Thron und Regierung gelangt, in einem Alter, wo der — durch die Regierungsgeschäfte ewig gehemmte — Drang nach ungebundenem Lebensgenuß in ihm das Bewußtsein der ernsten Pflicht überwiegen muß, zu deren Schätzung ihn niemand je erzogen und angeleitet. ‚O könnte einmal Ruhe doch sein! Gräßliche Qual, dieser fürstliche Schein!‘ so ringt es sich ihm aus der Seele. ‚Keinem ist's recht! Helf' ich, wird's schlecht! Jeden Lumpen beneid' ich; jeder Bettler ist freier, der dreht seine Leier, wo er grad' mag.‘ Und so entsteht in ihm das Verlangen, die zähen, zerrenden Zügel zu zerreißen, als ‚lustiger Zeisig‘ durch Lüfte zu fliegen, sich auf Wolken zu wiegen. Den viele ersehnen, den Thron, lachend möchte er ihn von sich stoßen; lachend die beneidete Zier der Krone davonschleudern. Zwei Ratgeber stehen ihm zur Seite, der ehrenfeste, charaktervolle Thomas Burkhart und der ränkevoll geschmeidige Volksverderber und Intrigant Mathias Blank, das Urbild eines liberalen Schmeichlers und demagogischen Verführers, der dem Volke goldene Berge und prangende Paradiese verheißt, in dem jungen Herzog aber planvoll dessen schlimmste Fehler hegt und pflegt, mit den ihm übergebenen Petitionen und Eingaben stets zur unrechten Stunde kommt und die Kluft zwischen dem Regierenden und den Regierten mit Bewußtsein immer tiefer aufreißt, hier mit zuckersüßer Beredsamkeit falsche Hoffnungen nährend, dort zu starrer Unnachgiebigkeit aufreizend.

Wiederholt hat er so schon den unerfahrenen jungen Herrscher dazu angestachelt, seiner zügellosen Prachtliebe und Vergnügungssucht frönend, Schulden aufzuhäufen und diese dann mit dem Blute seiner eigenen Untertanen, die er an fremde Mächte verkauft, zu

bezahlen. Bei einem neuerdings geplanten Verkauf dieser Art, von ihm selbst durch arglistiges Zureden herbeigeführt, findet er nun das Volk bereits so gereizt, daß es zu einem Auflauf vor dem Schlosse kommt. Hier setzt in bewegter Weise die Handlung des Dramas ein.

Lautes heftiges Murren wird draußen vernehmbar, die Wachen werden überrumpelt. An der Spitze der Aufrührerischen steht einer der wackersten Bürger, Christoph Kern. Trotzig tritt dieser Blank gegenüber, das drohende Unheil — wenn nötig — mit Gewalt zu verhüten. ‚Sind wir denn Vieh, daß zur Schlachtbank man uns zieh'? wenn England Krieger will, soll anderswo es werben! Denk' man ja beizeiten dran, wie's in Würzburg jüngst geschah; nicht immer ist ein Bischof da, der dem Ansbach helfen kann!' Er droht mit einer gewaltsamen Volkserhebung und Blank triumphiert im Innern darüber, daß er es durch seine Politik so weit gebracht: er hat die Karten so in seiner Hand, daß er bei einem Umsturz nichts verlieren, sondern nur gewinnen kann. Mit seiner so oft bewährten süßlichen Überredungskunst weiß er die Erregten für den Moment zu beschwichtigen.

Alle Schuld allein auf seinen Herrn, den Herzog, schiebend, setzt er sein Haupt zum Pfande, wenn er den Grund ihrer berechtigten Klagen nicht hinwegräume. Geheimnisvoll weist er auf den unsel'gen Geist, der den Herzog zu so traurigem Beginnen unterweise: ‚Gold, der böse Dämon Gold! mit ihm man Schulden tilgen wollt'! Doch mein Bitten muß ihn rühren, des Mitleids Ofen werd' ich schüren: für sich mögen Briten raufen! nimmer darf man Euch verkaufen! In einer Stunde, wenn Ihr wiederkehrt, wird Freiheit Euch und Friede beschert!' Bedenklich hört der redliche Burkhart, an seiner Seite stehend, diese lockenden Versprechungen an; es ist ihm ein Rätsel, wie sein Kollege sie zur Ausführung bringen will, da er doch selbst dem Herzog den schändlichen Rat des Verkaufs gegeben; aber das Volk ruft Heil und Hoch dem prächtigen Herrn, und der soeben noch wild empörte Christoph Kern reicht ihm gerührt die biedere Hand. Der Betrüger hat erreicht, was er wollte: Beschwichtigung für den Augenblick, Wiederkehr in einer kurzen Stunde. Diese mit der ihm eigenen Schlauheit und Benützung der gegebenen Umstände auszubeuten wird seine Sache sein!

Niedere Motive gemeiner Rache und Eifersucht veranlassen ihn dazu, daß er im Laufe dieser einen Stunde jede Möglichkeit eines versöhnenden Ausgleichs zwischen Volk und Herrscher vollends untergräbt. Durch eine wahrhaft dämonische Einflüsterung weiß er den Herzog dazu zu bewegen, daß dieser beim Wettschießen mit seinen Kavalieren sein Gewehr, anstatt auf das sich im Parke tummelnde Wild, vielmehr auf etwas anderes Lebendes richtet, das sich am fernen Waldessaume bewegt. Es ist, wie Blank sehr wohl weiß, Thomas Burkharts Tochter, die soeben seine (Blanks) Werbung um ihre Hand zurückgewiesen. An ihm und ihr, an dem Vater und an der Tochter, die ihn verschmäht, will er sich trotz aller heuchlerischen Freundschaft für die erlittene Demütigung rächen, und da er den Herzog genau kennt, hat er in der aufregenden Schußszene ihn ganz in seinen Händen und weiß ebenso genau, welche Mittel er anzuwenden hat, um seinen Schützenehrgeiz bis zu dem gewünschten Punkte zu lenken. Vergeblich die warnenden

Aufforderungen der Kavaliere an den Herzog, daneben zu zielen: es seien Weiber, es sei ein Mädchen, das seiner harre; mit so einschneidender, faszinierender Macht wirkt auf ihn die Herausforderung Blanks, sein Hohn, daß Hoheit den Schuß nicht wage, sein aufreizender Jubel, daß er die Wette gewinne, daß der Herzog in tollem Übermut ausruft: ‚Das Mädchen, das treff' ich ins Herz!' Der Schuß fällt, man hört einen Schrei und Hilferufe, die Verwundete wird ohnmächtig hereingetragen.

Thomas Burkhart kommt aus dem Schloß gestürzt; in seinem Vaterschmerz sinkt er wie gebrochen über seiner Tochter zusammen, und selbst der Trost der Erwachenden, sie sei nur leicht von der Kugel gestreift, kann ihn nicht über das Ungeheure des begangenen Frevels beruhigen. Düster starrt er vor sich hin, dann richtet er sich in seiner vollen Höhe auf, mit der durchbohrend ernsten Frage: ‚Wer ist der Wildfang, der dies Wild sich fing?' Die scheinbare Kälte, mit welcher der Fürst, dem Vorwurf trotzend, sich zu der von ihm begangenen Tat bekennt, erfüllt ihn mit kaum zu bändigendem Groll; mit schmerzlicher Bitterkeit hält er ihm das Verwerfliche seines Beginnens vor: ‚Wie, Herr, sühnst Du diese Schuld?'

Wie aus einem Traum erwachend, gewahrt der Herzog plötzlich das unter Blanks Anführung von allen Seiten herbeigeströmte Volk. Zornig fährt er auf. Er ruft Wachen und Soldaten herbei, um auf die Bande zu schießen, und erregt dadurch vollends die Wut der empörten, durch Blank aufgehetzten Menge. Soldaten, Wachen, erklärt der Verführer ironisch, seien nicht vorhanden: nicht Meuterei sei es bloß, die ihn bedrohe, sondern offene Revolution. Und Burkhart wiederholt die Frage: ‚Wie wirst Du, Herr, die Schuld abtragen? Ein Tiefgekränkter darf es wagen: wie, Herr, wird die Schuld gebüßt?' Mit großer Wärme fährt er fort: ‚So nenne ich die Sühne: für fremden Sold, für fremdes Gut nicht fließe unsres Volkes Blut! Euch wird es und uns zum Glück: schenkt uns unser Volk zurück!' Der Augenblick ist gekommen, in welchem durch Burkharts, des Selbstlosen, Verdienst und ein williges Nachgeben des Fürsten die volle erwünschte Versöhnung zwischen ihm und seinem Volke herbeigeführt werden könnte. Er

will aber keine Versöhnung um diesen Preis. Sein unbeugsamer Trotz kennt kein Nachgeben. Es bedarf nicht der erneuten Aufreizung Blanks, der dicht an ihn herantritt, um ihn mit hastigem Zuruf in seiner Starrheit zu befestigen. Mit stolzer Ruhe erklärt er dem Drängen des Volkes und aller Wohlmeinenden gegenüber: ‚Zwei Willen birgt ein Körper nicht! Auf eine Kron' ich drum verzicht', die freudlos längst das Haupt mir gedrückt. Die Rosse gezäumt und fort von hier!'

Staunendes Schweigen aller, als er mit dieser Erklärung dem Schlosse zugeht. Das hatte niemand vermutet. Und nun ist es an Blank sich heuchlerisch so zu stellen, als wäre er an allem unschuldig und durch den Erfolg überrascht. ‚Wer lenkt uns nun? Wo wär' ein Tribun?' In voller Gewißheit seiner durch alle demagogischen Künste gesicherten Vertrauensstellung beim Volke bringt er Thomas Burkhart als interimistischen Regenten in Vorschlag. ‚Nicht der! der ist zu streng!' hallt es ihm aus der Menge entgegen; die Wahl fällt auf ihn selbst, auf ihn, den honigsüßen Schmeichler und Betrüger. Von allen Seiten werden ihm Bittschriften entgegengebracht; er öffnet sie, er liest sie, jammert und verspricht zu helfen. Er kennt sich kaum vor Glück und Beglückungslust: ‚Einmal soll auf Erden das Paradies Euch werden!' Von einigen Burschen wird er auf einen Sessel hochgehoben und unter dem ringsum laut wiederhallenden Jubel des Volkes nach der Stadt zu geführt.

Und der Herzog? Trotzig und ungebeugt hat er sein Schloß und Land verlassen; es ist nur geschehen, wonach er in öden Herrschertagen längst sich gesehnt. ‚Ich zwang mein Volk zum Hassen, ich schürte licht die Glut; die Toren mochten nicht fassen meines Ingrimms zähe Wut! Wie hätt' ich sonst verwehrt, was billig ward begehrt?' Er freut sich der gewonnenen goldenen Freiheit, fern von all den Schranken und Schranzen. Wohin es ihn treibt, da fliegt er hin: ‚an meerumrauschte prangende Ufer, wo heiter die

Menschen, wo funkelnd der Wein'. Und doch gibt es etwas, was ihn aus all dem seligen Genießen der Herrlichkeiten des Südens, aus dem wonnigen Italien in die geringgeschätzte Heimat zurücklockt. Es ist die liebliche Osterlind, die Tochter seines treuen Burkhart. Bei ihrem Erwachen aus der Ohnmacht hatte ihr Blick ihn getroffen; die alles verkündende Sprache der Musik bezeichnete in einem mächtigen Motiv das Einschneidende der Wirkung dieses Blickes auf sein Innerstes.

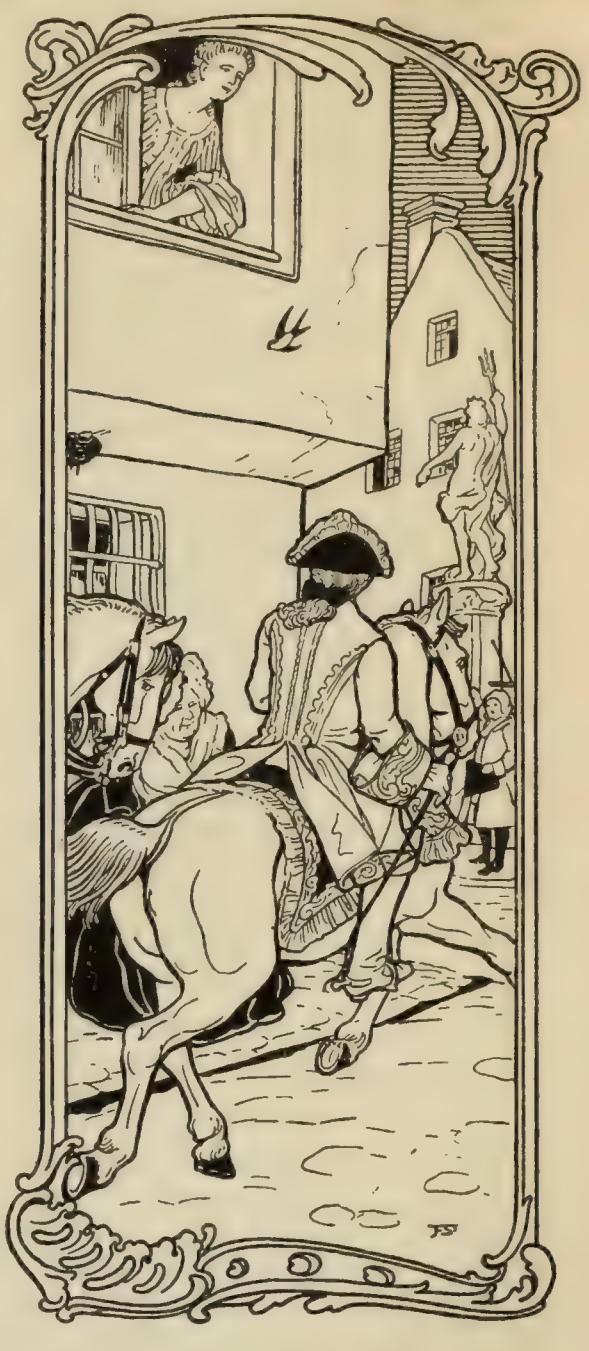
'Als frech ins Herz ich dir zielte,
Ein Kobold mich umspielte;
Als deine Blicke mich trafen,
Da wollte der Himmel selbst mich strafen.
Die Wunde, die ich schlug,
Die durfte bald sich heilen;
Die Wunde, die ich ertrug
Von deines Auges Pfeilen,
Sie klafft hier offen, auf Heilung kein Hoffen!'

Zum Werkzeug des Geschickes erkiest, soll sie vereinen, was gespalten. Um ihretwillen kehrt er im zweiten Akte unerkannt, als venezianischer Kaufmann verkleidet, in seine kleine Residenzstadt zurück; er, der Herzog vom alten Stamm, als Werber einer Bürgermaid. Mit kostbaren Waren, reichen Stoffen, Spitzen und Geweben, führt er sich bei ihr ein, gibt ihr sich und seine Liebe zu erkennen und verabredet mit ihr die Mittel und Wege zu ihrer Vereinigung.

Und hier ist es Zeit, die bisherigen Vorgänge nach der anderen Richtung hin, in bezug auf Osterlind, zu resümieren.

Früh durch den Tod ihrer Mutter beraubt, von dem zärtlichen Vater mehr verwöhnt als erzogen, ausgezeichnet durch blühende Anmut und Schönheit, ist sie kaum erst aus

der Pensionsanstalt heimgekehrt, in der sie ihre standesgemäße Ausbildung erhalten: ‚daß Englisch, Französisch, Manieren recht höfisch und Bildung sie lern', weilte sie fern', sagt von ihr die brave Kuni, die Haushälterin Thomas Burkharts. Fünf brave Werber vergehen vor Liebe um sie, hält wiederum Kuni ihr vor; aber als sie die ersten vier davon ihr mit Namen nennt, — schweigt die Musik, die wahrhaftigste aller Künste, erst bei Nennung des fünften vernehmen wir eine volle, männlich reiche Melodie von zarter Lyrik.[1] Dies ist Reinhart, ihr Jugendfreund, der einst ihr Herz zu besitzen glaubte und für ihren Verlobten galt. Wäre er ihr gleichgültig, weshalb brauste sie da doch auf, wenn sein Name genannt wird? Es hat aber einen Streit zwischen beiden gegeben, seit er ihr daraus einen Vorwurf machte, daß sie des Pfarrers Predigt verlacht. Das hat die Zierliche, Verwöhnte nicht vertragen. ‚Wir hatten gezankt, ich hab' mich bedankt! Fern ist die Zeit, fort ist er weit; ich will nichts mehr von ihm wissen!' Als ob wahre Liebe so mit sich spielen, sich so aus dem Herzen verweisen ließe! Reinhart zwar hat die Sache sehr ernst genommen, er ist in den spanischen Krieg gezogen, um den Tod zu suchen. Wenn er nun wirklich gefallen wäre? Sie läßt den Gedanken gar nicht an sich herantreten; sie hat schwer mit sich gerungen, um seine Erinnerung aus ihrem Innern zu tilgen, ein wenig Stolz und gekränkte Eitelkeit haben nach Kräften dazu mitgeholfen; aber in ihrem Herzen ist an der Stelle, wo einst glänzend sein Name prangte, ein blinder Fleck zurückgeblieben; sie glaubt ihn zu hassen und kann es doch nicht ertragen, wenn dieser Name in ihrer Gegenwart bloß erwähnt wird.



Dies ist der Zustand eines Mädchenherzens, in welchem sich dieses leicht einredet, einen anderen zu lieben. Der blinde Fleck, wenn gar noch ein dumpfer Schmerz mit seinem Gefühl sich verknüpft, empfindet sich so leicht als eine Lücke.

Und nun handelt es sich noch dazu um den Landesherrn, den jede deutsche Mädchenseele so schwärmerisch gern und leicht in sich faßt und einschließt, — besonders wenn er jung, recht schön, schlank und hochgewachsen ist! So hat sie, kaum heimgekehrt, erst gestern

[1] Unter Begleitung der Streicher und Hörner dem Violoncello anvertraut.

von ihrem Fenster aus den Herzog erblickt: ‚zu Roß saß er kühn! Vorbei mußt' er am Fenster zieh'n! Ich konnt' mich nicht halten, ich jubelte laut! Da hat er zum Fenster hinaufgeschaut! Ich weiß nicht, wie's geschah: ich schämte mich, zurück ich wich'. Und nun die Frage, die sie nicht losläßt: ‚Glaubst du, daß er mich sah?' ‚Sicher nicht!' erwidert Kuni trocken abschneidend, aber nicht überzeugend. ‚Gewiß doch mußt' er mich seh'n! Warum mußte er langsamer geh'n?' Und ohne in ihrer kindlichen Herzensreinheit zu ahnen, wie sehr sie sich damit kompromittiere, eilt sie anderen Tages, von der treuen Kuni gefolgt, den grünen Schloßhügel hinauf. ‚Er ist so schön! Ich will ihn seh'n! Wär's nur ein Blick, ich hieß' es schon Glück!' Auf ihr Drängen sucht Kuni eine Anknüpfung bei einem vorübergehenden Höfling, gerade während Osterlind selbst den schmeichlerisch mit seiner Werbung an sie herantretenden Blank abfallen läßt. Der Kavalier wirft nur einen Blick auf ihre liebreizende Schönheit und ist begierig darauf, den Lüsten seines Herrn diese Beute zuzuführen. Er weist ihr zu dem erwünschten Zusammentreffen mit dem Fürsten einen entlegenen Winkel des Wildparkes an, wie er meint, außer Schußweite; doch ist er erschrocken genug, als der Herzog, durch Blank aufgereizt, seine Flinte auf sie anlegt. Aber seine Warnung ist machtlos gegen die feinberechnete Aufreizung des intriganten Bösewichts.

Dies die im ersten Aufzug vergegenwärtigte Vorgeschichte der Begegnung beider im zweiten Akt. Die Kugel des Übermütigen hat Osterlinds Arm gestreift, ihr Blick aber, aus Nebeln der Ohnmacht zu ihm sich erhebend, als ‚holdesten Zaubers leuchtender Strahl' ist in sein Herz gedrungen, sengt und verbrennt ihn. ‚Die süßeste Qual, ich fühle sie heiß! Als schönste Sühn' vor ihr zu knien, daß ich gesunde, aus ihrer Wunde Glück zu saugen — könnt' es mir taugen!' In diesem entscheidenden Augenblick, und nicht erst durch die drohende ‚Revolution', deren er leicht Herr geworden sein würde, ist ihm das unstillbare Verlangen entstanden, dem lästig verhaßten Dornenkranz der Herrscherkrone zu entsagen, sie, die ihm nie zum Glücke gereicht, in Stücke zu brechen und mit dem ‚wonnigen Wesen' weit von hier fort in die Ferne zu eilen, ‚in Liebe vereint, wo Freiheit uns scheint'. Die Schwärmerei für den herzoglichen Jüngling ist auch in ihrem Innern nicht abgekühlt; es bedarf nur seines abenteuerlichen Wiedererscheinens, um sie von neuem zur Flamme zu entfachen. Von einer Entführung freilich will sie nichts wissen, das kann sie dem guten Vater nicht antun; wenn es ihr nur gelänge, durch einen klug ersonnenen Plan seine Einwilligung zu dieser Verbindung zu erhalten! Und hierfür hat der Herzog den schönsten Vorschlag alsbald in Bereitschaft. Er ist nicht allein als Schütze, sondern auch — gleich dem mutigen Renner Achilleus — als Wettläufer unübertrefflich; darauf bauend, improvisiert er schnell den Plan eines zu veranstaltenden Wettlaufs von Osterlinds Freiern am bevorstehenden Kirchweihfest! Ein ‚Liebes-Wett- und Werberennen', zu welchem der Werber Schar wohlverlarvt sich versammelt: ‚keinen Namen darf man nennen, denn es brächte Gefahr'.

Immer heiterer gestimmt durch den Übermut des Unternehmens geht Osterlind auf diesen Plan ein, den der Herzog mit allen Einzelheiten entwirft; immer glaublicher gestaltet sich vor ihren Augen das Unmögliche: ‚immer lustiger, immer bunter! Hei, mich

Als sichersten Beweis, daß er durchlief den Kreis
pflück' in dem Buchenhain, mich sonderlich zu freu'n,
jeder mit eil'ger Hand, dort von des Brunnens Rand,
nicht scheuend seine Nässe: einen Büschel frischer Kresse.

stimmt's unbändig munter!' Es handelt sich jetzt nur noch darum, den schwierig zu behandelnden, ernsten Vater für diesen Plan zu gewinnen. Aber auch hierfür ist durch sein feierliches Versprechen gesorgt: ‚am Tag, wo jene Wunde heilt, da wird dem Kind das Recht erteilt, einen Wunsch frei zu begehren, den ihm niemand darf verwehren'. Was hilft nach diesem Versprechen dem Vater, was den überraschten Werbern, unter denen auch Blank sich einfindet, ihre Gegenwehr gegen das Unerhörte? So scheint denn toller Übermut zum Siege gelangt. Da wendet sich alles, Heiterkeit und Siegesglück, durch das Erscheinen eines ganz Unerwarteten: Reinhart ist heimgekehrt.

Als Osterlind eben nach Kuni ruft, um ihr den Brief an den Herzog anzuvertrauen, welcher ihm die Einwilligung des Vaters verkünden soll, steht der Ferngeglaubte plötzlich

vor ihr. Sehr verlegen weicht sie seinen Blicken aus, mit erzwungener Gleichgültigkeit nimmt sie die Unterhaltung mit ihm auf, und je einsilbig düsterer er sich dazu verhält, mit desto wortreicherem Plaudern sucht sie durch Fragen und Erzählen die tiefe Befangenheit ihres Inneren zu verhüllen. Sie will den Vater rufen; er hält sie zurück: ‚er ist nicht zu Haus — ich sprach ihn eben!‘ — ‚Ja, ich hab' ihn gesprochen‘, wiederholt er. ‚Osterlind! Ist's möglich? Sag! Träume ich den wüstesten Traum? Weich' mir nicht aus! Sieh mich an! Du kannst es nicht! Irr' schweift dein Blick! Schau mir ins Auge, damit ich weiß, ob du dieselbe Maid noch bist, die Osterlind von einst, die mir so hold gelacht? Erstarrt seh' ich dein Herz zu Stein: verschachert, verwettet läßt du's sein! Dem Roh'sten vielleicht verschenkst du dich im Wettlauf! Mädchen, sprich! Ist's wahr, des Vaters hartes Wort? Oder ist's was Geheimes, was du verschweigst? Traf einen anderen deine Wahl?‘

Die Sonne sank, wie jetzt sie sinkt,
von weitem uns die Mauer winkt;
die Vöglein droben in den Zweigen
zum Schlummer schon die Flügel neigen;
nur aus fernem Sumpfgeweiher
tönt der Frösche Werbgeleier.
Müd' löst sich der Mücken Reigen;
der Glocken Klang, er will verhallen —
und durchs große Erden-Schweigen
sanft umschlungen heim wir wallen.

Es ist eine der feinsten und ergreifendsten Szenen, die je ein dramatischer Dichter geschaffen, und zu der ein Musiker die bald beklommenen, bald von emporschlagender Glut belebten Herzenstöne gefunden: die Szene, in welcher Osterlind bei allen Erinnerungen an ihr einstiges Liebesglück, die Reinhart mit warmer Beredsamkeit ihr vorhält, äußerlich bis zuletzt kalt und trotzig sich erweist, während ihr Innerstes in Erschütterung wie umgewendet ist. Sie ist zum Bewußtsein dessen gekommen, daß das Gefühl, welches sie in jugendlicher Unreife für den Herzog empfindet, nicht Liebe ist, daß er nicht ihr und sie ihm nicht zu eigen sein kann, weil ihre wahre, tief leidenschaftliche Liebe ausschließlich Reinhart gehört. Und da kommt Kuni, ohne den Heimgekehrten in der Abenddämmerung gleich zu sehen, aus der Tür: ‚jetzt ist's Zeit für den Brief!‘ — ‚Ein Brief? an wen? her den Brief!‘ — ‚Reinhart, du darfst den Brief nicht öffnen!‘ Erstarrt blickt dieser auf Osterlind, die kaum ihrer mächtig ist. Dann läßt er den Brief fallen; er erkennt, daß er weder auf ihn, noch auf die Geliebte selbst ein Recht mehr hat — sie ist ihm fremd geworden. ‚Verzeiht, ich war verwegen.‘ Er geht ab, die Nacht bricht allmählich an.

Der Sommer wich, die Freude blich. — Der grimme Wintergesell
schleppt her sein borst'ges Fell:
mit Zank und Zwist er uns begrüßt, er schürt zum Streite, entzweit uns beide.

Im Dunkel von außen, im Dunkel nach innen, nach Fassung ringend, alles in ihr wogend und bebend, bleibt Osterlind allein mit Kuni zurück. Wen sie liebt, das ist ihr nun über jeden Zweifel deutlich geworden. ‚Verschlossen war des Herzens Schrein, leuchtend sank ein Strahl hinein; getroffen hat sein Strahl, getroffen! nun blüht die Blume lachend offen.' Und er, den sie mit allen Kräften, mit aller Glut ihrer Seele liebt, er hat sie eben verlassen, er muß sie als seiner nicht würdig verachten, ihr Bild aus der eigenen blutenden Seele reißen. Ein fremder Schatten ist zwischen sie getreten; eisig fröstelnd wehte die Luft. Aber das empfindet sie klar: ‚und blieb'st du auch mir fern, und wär'st du mir verloren, du bliebest doch der Stern, zu dem ich ward geboren. Und würde alles zu Spott, und zermalmten mich Schicksalshiebe, eins raubt mir doch kein Gott, daß ich, Reinhart, dich liebe!' Das angekündigte Wettrennen kann nicht widerrufen werden, schon weiß die ganze Stadt davon, nur ein Ausweg bleibt noch übrig; Kuni findet ihn: Reinhart muß mitlaufen. Sie eilt ihm nach; Burkhart erscheint am Fenster: ‚wo läuft diese Kuni hin?' Wehmütig lächelnd deutet Osterlind auf ihre Halskette: ‚ich hab' ein gülden Herz verloren, sie will mir's wiederbringen'.

Inzwischen hat Stadt und Volk mit dem vergötterten Rat Blank die seltsamsten Erfahrungen gemacht. Während er nach allen Seiten hin Wohltaten spendet, Feste auf Feste veranstaltet, um sich immer höher in die Gunst des betörten Volkes emporzuschwindeln, um es in die verheißenen Paradieseslauben zu führen, ereignet es sich, daß in der Stadtkämmerei Diebstahl auf Diebstahl verübt wird und immer größere Beträge im Staatsschatze fehlen. Auf gar geheimnisvolle Weise sind dieselben entwendet, da sich von einem Einbruch auch nicht die geringsten Spuren finden. Es muß ein arg verschmitzter und durchtriebener Schelm sein, der trotz aller Bewachung immer wieder den Zugang zu den wohlverwahrten Schätzen findet. Endlich gelingt es dem hohen Herrn Mathias Blank den Beweis zu führen, daß ein Arbeiter Namens Jakob Fell mit arger List diese Diebstähle ausgeführt hat: ‚erwischt ist nun der Sünde Sohn'. Er ist zu

zehn Jahren Zuchthaus verurteilt, dem Entdecker des gemeingefährlichen Verbrechers aber soll ein Fackelzug gebracht werden. Unter den eigenen Kollegen Blanks aber gibt es scharfe Augen und bedächtigen Sinn, die kommen zu anderen Vermutungen.

Der Ratsherr Andreas Stephan teilt in einer Beratung diese seine Meinung den anderen mit, als Zeugen führt er den Gärtner Zupfer in die Versammlung, der die Beobachtung gemacht haben will, wie allnächtlich um halb drei, aus dem Fenster der Stadtkämmerei — nach der Gartenseite hin — Gold im Schnabel, eine Krähe geflogen komme. ‚Wißt Ihr, wem die Schlaue gehört, die nächtlich stiehlt aus jenem Schrank?‘ — ‚Wem?‘ — ‚Dem Mathias Blank!‘ Zwar findet die ungeheuerliche Beschuldigung des tugendhaften edlen Volksbeglückers im Kreise der Stadtväter nicht gleich den erwünschten Anklang; um so erregender wirkt aber der Augenblick, als der verurteilte Jakob Fell selbst, in Ketten von Gensdarmen in das Zuchthaus geleitet auf offener Straße mit Blank zusammentrifft. Bei des letzteren Anblick übermannt den Unglücklichen der Grimm: er will sich losreißen, um sich auf den Urheber seines Verderbens zu stürzen; mit größter Mühe gelingt es ihn zurückzuhalten. Wutschäumend, in drohend trotziger Haltung zwingt er seine Begleiter zum Stehenbleiben. ‚Zehn Jahre, — ja, es ist geglückt — wird mir's Maul fest zugestopft! Gut, Männlein, gut! ich sitz' sie ab! Aber dann! Juckt dich's nicht, dein saubres Gewissen? Fährt erst 'mal der Himmel drein, dann kann sich mancher Heuchler freu'n!‘

Sein Toben läßt Blank unangefochten, er fühlt sich dem machtlos Wütenden gegenüber als Sieger; was ihn für den Augenblick aus dem Gleichgewicht bringt, ist etwas ganz anderes, es ist der ‚verdammte Wettlauf‘, das Bewußtsein, mit seiner Werbung um Osterlind durch ihre vorbeugende Klugheit unterlegen zu sein. ‚Natter, du! versteh' ich recht? wie gern man dort mich los sein möcht'!‘ Er versinkt in ein finsteres Brüten. ‚Schlecht sein, so in vollen Zügen, miserabel schlecht sein, wär' Genuß! Käm' jetzt der Teufel: mit Vergnügen böt' ich ihm die Hand zum Gruß.‘ Wer da kommt, ist freilich nicht der Teufel, sondern der harmlose Schneider Zwick ist es, der drüben die Ladentür öffnet, sich auf sein Bänkchen setzt, sich die Pfeife zurechtstopft und dabei ein Liedchen singt, ein selbstgedichtetes, denn er ist ein volkstümliches Genie, sein neuestes, das Lied vom Hasen und dem Igel. Auf Blank aber wirkt es wie eine Inspiration, der Teufel

in Person hätte ihm keinen besseren Rat geben können! Wir kennen den braven Zwick schon aus der Erwähnung Kunis im ersten Akt, als Osterlind ihre Wirtschafterin mit diesem ihrem Anbeter neckt; schon dort heißt es von ihm: ‚Märchen liest er zum Entzücken!‘ Nun lernen wir ihn von einer anderen Seite her kennen, die seinem Charakter etwas Zweideutiges verleiht, von dem er sich erst im Schlußakt reinigt. Auf die Autorität des weitverehrten Herrn Blank hin hat er sich ihm schon einmal — gegen den armen Jakob Fell — als Mitwisser und Helfershelfer dargeboten; jetzt ist er es, den Blank aufs neue in sein Vertrauen zieht, um durch Bestechung und groben Betrug auch im Wettlauf Sieger zu bleiben! — Das ist nun der Mann, dem die dankbare Bürgerschaft wegen seiner Verdienste um die Öffentlichkeit gegen den Schluß des zweiten Aufzuges einen solennen Fackelzug darbringt, um ihm ihre dankbare Verehrung und Hochschätzung auszudrücken. Ganz in die Durchführung seiner Intriguen versunken, eilt er wie rasend in seine Wohnung zurück, um dort mit gebührender Würde als Empfänger der ihm gespendeten Huldigungen anwesend zu sein.

Der dritte Akt führt uns mitten in die Feier des Kirchweihfestes hinein, an welchem der Wettlauf stattfinden soll. Freier Wiesenplan, in der Mitte des Prospektes der kleine Buchenhain, der im folgenden Wettlauf eine so wichtige Rolle spielt. Im Vordergrund rechts und links, auch auf die Bühne sich ausdehnend, Schaubuden und Verkaufsstände. In der Mitte, mehr dem Hintergrunde zu, ein großer Tanzboden, zu welchem von allen Seiten Stufen hinaufführen; es wird munter darauf getanzt und die köstlichsten Walzermelodien dienen wonnig wiegend und jubelnd zum Ausdruck des allgemeinen Behagens. Reges Leben, immer neu Ankommende. Die Marktweiber bieten ihre Ware feil, Gaukler, Seiltänzer, das Wurzelweib vom Hahnenkamm usw. belustigen das Volk mit ihren Kunststücken, Prophezeiungen u. dgl. Ein Marktschreier ruft ‚Melusine, das Wunder des Meeres‘ aus; ein Tänzer, als Spanier gekleidet, ergötzt das Volk durch groteske Sprünge und Tänze; die Tanzlust wird allgemein; — da erscheinen, zuerst aus der Entfernung, Thomas Burkhart, Osterlind, Kuni und mehrere Freunde Burkharts, darunter Stephan, und nehmen auf dem Tanzboden Stellung.

Burkhart verbirgt mit Mühe den Ärger über die lächerliche Lage, in die er sich begeben. Kuni ist siegesgewiß; Osterlind bemüht sich, ein heiteres Gesicht zu zeigen. Sie erscheint bleich und übernächtig. Welche Kämpfe und Beängstigungen hat sie seit gestern in ihrem Innern überstehen müssen! Von verschiedenen Seiten her erscheinen mit Larven sechs Werber; unter ihnen fällt dem Volke der Herzog durch seine überragende Größe auf: ‚steif und stolz, als schluckte er ein Klafter Holz'. Dem Vater fällt die Zahl der Werber auf: ‚sechs! ich weiß nur von vieren? Tät'st du mich irreführen?' Blank hat statt seiner mit Hilfe des Kostümkünstlers Zwick einen gedungenen Burschen hingestellt; er selbst lauert im fernen Hintergrund, um nur den letzten Teil des Laufes wirklich zurückzulegen und als Erster auf dem Platze zu sein. Mit falschem Bart und falschem Haar gleicht jener dem Rat so genau, daß sich dies selbst im Volksgemurmel spüren läßt: ‚Der mit dem Barte dort am Rand, der kommt mir vor so recht bekannt.' Reinhart fehlt nicht unter den Läufern, Kuni hat ihm eindringlich klar gemacht, daß er an allem schuld und daß es nun seine Pflicht sei, beim Werbgericht mitzurennen. Die Liebe soll ihn bei dem Unternehmen befeuern; außerdem baut Kuni sicher auf die Macht eines Tränkleins, gebraut durch das ‚Wurzelweib vom Hahnenkamm', die Kennerin aller geheimen Künste. Ein kurzer, leise geführter Dialog zwischen Osterlind und ihrer Vertrauten verrät die heftige Spannung in ihrem Innern: ‚Hast du ihn erkannt?' — ‚Der Dritte war's.' — ‚O! wär's überstanden!'

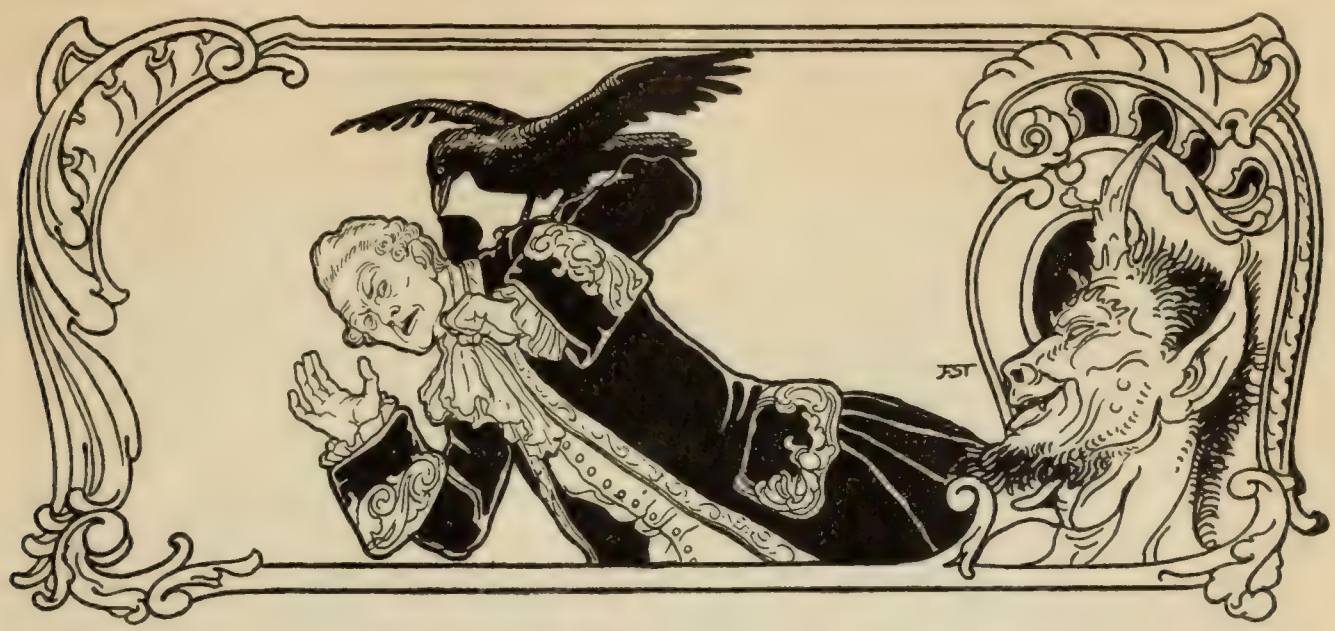
Das Signal ertönt, der Wettlauf beginnt, alsbald ist der Herzog den andern voraus. ‚Schaut! der Eine! Ja, der hat Beine!' heißt es unter den Zuschauern. Inzwischen tritt das Wurzelweib in den Vordergrund, sie hält in der Hand ein altes lateinisches Gebetbuch, darin der Länge nach der große halbverrostete ‚Erbschlüssel' liegt, vor dem es keine Geheimnisse gibt. Sie begrüßt Osterlind und erbietet sich, ihr im voraus den Sieger zu nennen: ‚prophezeien will ich laut, wer dich kriegt zur lieben Braut'. In der Angst ihres Herzens ist Osterlind ihrem Anerbieten nicht eben geneigt; um dennoch ihre Kunst zu bewähren, ruft die Alte die gaffend umherstehenden Knaben an: ‚Buben! von Euch hat einer Kirschen gestohlen!' Sie nimmt einen Knaben bei der Hand; ängstlich will er sich losmachen, aber sie beruhigt ihn mit den Worten: ‚Du kleiner Geier[1] bist brav, hast's nicht getan!' Aber er soll die Namen der anderen nennen und tut es, erst schüchtern, dann dreister. Beim rechten Namen dreht sich der Schlüssel; die Buben hauen lachend auf den Täter ein und laufen mit ihm ab. Aufmerksam hat Rat Stephan der Szene der Knaben mit dem Wurzelweib zugehört. Er tritt jetzt näher an sie heran: ‚Bist Du, alter Schlüssel, so klug, so künd' uns an ohn' allen Trug: wer hat das Geld im Rathaus gestohlen? War's Jakob Fell, so drehe den Zeiger! Du bleibst steh'n, rost'ger Schweiger? So laßt uns andere Täter holen.' Er nennt dem Alphabet nach die Namen der Ratsherren und Ratsbeamten; beim Namen ‚Blank' dreht sich der Schlüssel. Etliche vom Volk, welche das Wurzelweib umringt haben, schreien entsetzt auf: ‚Wie? das

[1] ‚Geier', ‚kleiner Geier' ist im Fränkischen der typische Volksausdruck für einen Halbwüchsling im Schulbubenalter; kein Familienname.

ist eine Hexe! die lügt!' In diesem Augenblick erschallt das Trompetensignal, keuchend und hinkend naht Blank in der Verlarvung, dann wirft er zum Entsetzen Osterlinds die Maske ab.

Ängstlich drängt sie sich an den Vater, während der Unhold ihr siegesgewiß sich nähert: ‚kommt keiner, mich zu retten?' In der Qual dieser Augenblicke erfährt sie die furchtbarste Bestrafung ihres leichtsinnigen Spieles mit dem eigenen Lebensglück. Da — ein neues Trompetensignal: ‚Gottlob! Rettung! Der Reinhart.' Aber es ist nicht Reinhart, es ist der Herzog, der zu seinem grenzenlosen Erstaunen einen anderen sich zuvorgekommen sieht und ihn kurzweg des Betruges beschuldigt. Er nimmt die Maske ab und gibt sich zu erkennen. Im Bewußtsein seines Rückhaltes in der umgebenden Volksmenge wagt es Blank, die ‚Hoheit außer Diensten', den ‚Herzog Wildfang ohne Land' zu verhöhnen; aber damit hat er es doch nicht recht getroffen. Im Angesicht des rechtmäßigen Herrschers erheben sich vielmehr Stimmen im Volke: das sollte er nicht! nicht höhnen! das dürfte er nicht wagen! Der Herzog aber, stolz über den Hohn des Niedriggeborenen hinwegsehend, besteht nur auf dem Einen: ‚Daß Ihr hier durch Trug gewannt, zum Eide heb' ich meine Hand!' Und siehe, ein dritter Trompetenruf kündet das Nahen des dritten Werbers. Es ist Reinhart, ebenfalls nach Vorschrift verlarvt, er zerrt aber laufend noch einen Zweiten herbei, der sich wehrt und schleifen läßt. Die Stunde des Betrügers ist gekommen: der Herbeigeschleppte ist der durch Reinhart entdeckte Doppelgänger.

Für den Umschlag in der Stimmung des Volkes ist Zwick das Barometer. ‚Paßt gut auf! jetzt kommt was 'raus!' Er erkennt mit einem Blick, daß die Lage Blanks nicht mehr haltbar ist und wirft dem ‚Lügensohn' das von ihm empfangene Geld, den Bestechungslohn, vor die Füße. Als das Volk zur Einsicht gelangt, daß sein so hochgehaltener Liebling nicht allein beim Wettlauf betrogen, sondern auch seine Ersparnisse durch Diebstahl veruntreut und einen Unschuldigen ins Zuchthaus und Verderben gebracht hat, da kennt seine Wut keine Grenzen; Burkhart stürzt dazwischen, um ihn vor dem Zerrissenwerden zu schützen. Wie vor einem Geächteten weicht die Menge nach beiden Seiten zurück, und damit nichts fehle, fliegt dem schmachvoll Abgehenden noch eine Krähe auf die



Schulter und hackt nach ihm, so daß er sich ihrer erwehren muß. ‚Freund Burkhart, siehst du die Krähe?‘ sagt Stephan, und der Gärtner Zupfer ruft triumphierend: ‚Wer behält jetzt recht?‘

Feierlich tritt jetzt Thomas Burkhart in die Mitte des Kreises: ‚Ernstlich mahnet diese Stunde, die uns das erleben ließ, daß von Torheit nie gesunde, wer dies alles Zufall hieß.‘ Er fordert Volk und Herzog auf, die Bande neu zu knüpfen, die ein Unhold zerrissen; und: ‚Hoch unser Herzog!‘ hallt es rings in der Menge. Freudig stimmt der Herzog zu und als Pfand des neugeschlossenen Friedens verlangt er von Burkhart die Hand seiner Tochter. ‚Mein Kind? Nimmermehr!‘ ruft dieser erschrocken. Und Osterlind selbst tritt vor, verwirrt, den Blick senkend, mit leiser Stimme beginnt sie: Als auserwähltes Werkzeug des Geschickes habe sie Volk und Herrn wieder vereinigt, ihr Werk nahe dem Ende, nun trete sie zur Seite. Dunkler Mächte geheimes Spiel zu erklären käme ihr nicht zu, aber ‚weit — weit liegt das Gestern vom Heut'!‘ — Und wie entrückt fährt sie dann fort:

‚Ein Stern erstrahlte meinem Aug' und Sinn,
Verwegen wollte ich ihm nah'n!
Bald schwand sein Glanz! Folgte er seiner Bahn?
Oder wurd' er umwölkt? — Für mich war er dahin!
Da blinkt ein Schimmer meinem Angesicht —
Sein blasser Schein dringt mahnend in mein Herz!
Sein Dämmern löst der Wunde herben Schmerz!
Leitstern! Dich grüß' ich, mildes Himmelslicht!‘

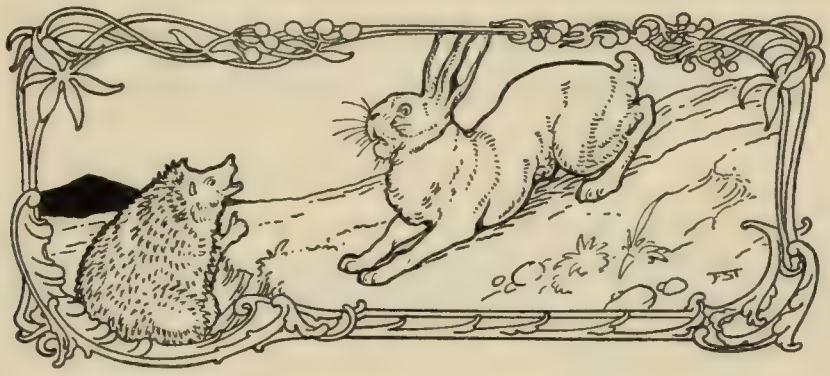
‚Versteh' ich dich?‘ fragt der Herzog, und sich zusammenraffend schließt sie ihre Ansprache: ‚Wisset, Herr! mein Herz hat anders gewählt: dem hier, dem Reinhart, werd' ich vermählt!‘

‚Osterlind!‘ ruft der Herzog schmerzlich; aber schon hat sie Reinhart die Hand gereicht; alle stehen betroffen, regungslos da. Vereinzelt im Vordergrunde blickt der Herzog

dumpf vor sich hin; in seiner Seele geht die tiefe Erschütterung vor sich, durch welche der Mensch von Grund aus sich erneut. Das Orchester, welches die ganze Handlung mit beredtester Sprache begleitet hat, bringt hier das machtvolle Motiv wieder, das seine erste Empfindung begleitete, als die ohnmächtig Hereingetragene, das Opfer seines Übermutes, die Augen aufschlug. Es war eine helle, heiße Flamme menschlichster Leidenschaft, die sein Inneres verzehrend reinigte, — er zwingt sie zum Erlöschen, nachdem das Reinigungswerk an ihm in schmerzlicher Läuterung sich vollzogen. Es war eine Hoffnung, die sein Herz schwellend ausdehnte, — er zwingt sie hinab, er zwingt sie zu versinken, nachdem sie die reinsten und edelsten Empfindungen der Liebe zu seinem Volke in ihm zum Leben wachgerufen. Es war ein holder Traum, der seine Seele ahnungsvoll bewegte; die Ahnung hat sich anders erfüllt, als er es wonnig sich ausgemalt, — er zwingt den Traum zu verwehen, zu zergehen, um von nun an entsagend einer erkannten hohen Pflicht sich zu widmen. Aus der edelsten Resignation erwächst ihm der moralische Entschluß zu einem neuen Dasein. Und während bittend und gerührt erst die Frauen, dann das ganze Volk mit der Bitte in den dumpf Schweigenden dringt: ‚Nimm, Herr, die Krone wieder, sei uns ein milder Fürst!‘ — faßt er aus schmerzlichstem Ringen mit sich selbst jenen moralischen Entschluß: ‚Die ihr mich umringt, hört: wohlan! als euer Herr dien' ich euch fortan!‘

Dies in großen Zügen die Handlung des ‚Herzogs Wildfang‘. War der ‚Bärenhäuter‘, bezaubernd durch seine Jugendfrische, wie durch die früh erlangte Beherrschung aller poetischen und musikalischen Ausdrucksmittel, das Sinnvolle seiner Grundidee und die einfache Schönheit ihrer Ausführung, ein liebenswürdiges, viel verheißendes Jünglingswerk, so haben wir hier in Dichtung und Musik die Schöpfung eines gereiften Mannes, das Meisterwerk eines echt deutschen Künstlers vor uns, das in der anspruchslosesten Form eines volkstümlichen Lustspieles die Tiefen der Seele berührt und ein ernstes Problem zu seinem Gegenstande hat. Die Sprache der Dichtung verbindet den leichtfließenden Ton des Humors mit vollendeter Schönheit und Kraft in bezug auf den Ausdruck der Leidenschaft; die Musik den Reiz einer anmutigen Melodik mit einer energischen Durchführung des reichen thematischen Materials. Richard Wagner konnte den ihn umgebenden jungen Musikern nicht genug einschärfen, daß es nicht die ‚Diktion‘, sondern einzig die ‚Situation‘ sei, woran der dramatische Komponist sich begeistern könne; ist nun der poetischen Diktion gerade auch in diesem Werke von jedem wirklichen Sprachkenner nur das höchste Lob zu spenden, so zeigt aber der gesamte Aufbau, jede einzelne Situation für sich selbst und in ihrem Zusammenhang untereinander, die Fähigkeit zur Steigerung dieser Situationen ein ganz hervorragendes Können des jungen Meisters, eine Bühnenmäßigkeit, wie sie nur selten und nur in ganz großen Werken sich antreffen läßt. Ein neuerer Beurteiler desselben (Dr. Gustav Manz), der es erst ganz neuerdings, nach dem ‚Banadietrich‘, kennen lernte, weil es bis dahin verschollen, gewalttätig ausgelöscht, unterdrückt, beseitigt und unterbunden war, begrüßte es aus vollem Herzen in warmer Empfindung als einen ‚lichten Sommertag nach Frühlingsstürmen und Hagelschauern‘. Es liegt eine seltsame Ironie darin, daß gerade von dieser Schöpfung jene, zunächst in

München künstlich inszenierte, durch eine merkwürdige Suggestion auch auf andere deutsche Orte übertragene, beispiellose Agitation und Opposition gegen das Werk und den Autor sich erhoben hat, die ihm sein weiteres Vordringen auf den deutschen Theatern so auffällig erschwerte. Es ist nicht Siegfried Wagner, der sich dieser Bekämpfung zu schämen hat, sondern die, von denen sie ausging, und die, welche sie sich ahnungslos und gleichgültig gefallen ließen; gewiß aber, daß diese schonungslose, vor keinem Mittel zurückschreckende Bekämpfung einem Werke galt, welches in näherer oder fernerer Zeit, unbeschadet seiner Nachfolger, zu seinen populärsten, allbeliebtesten gezählt werden wird.

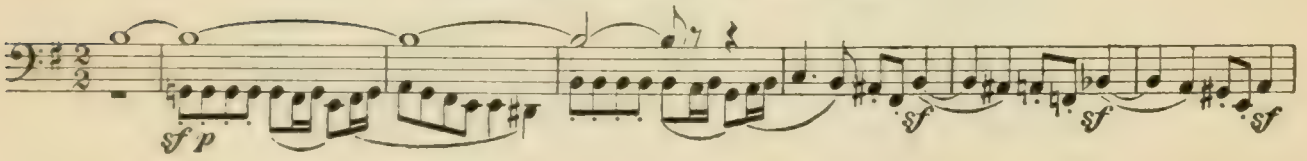


2.

Allerlei Blätterrauschen.

‚Herzog Wildfang' im Spiegel der musikalischen Kritik.

I. Nach der Uraufführung.



Eure Macht ist in Gefahr,
weicht Ihr auch nur um ein Haar!
(Herzog Wildfang.)

Als ‚Herzog Wildfang' zwei Jahre nach seinem Vorgänger zum ersten Male an das Lampenlicht gelangte, hatte es der ‚Bärenhäuter' in dieser verhältnismäßig kurzen Zeit auf den deutschen Bühnen bereits zu mehr als 150 Aufführungen gebracht, unter denen der Zahl nach die Theater von Wien und Leipzig mit je ungefähr 20 Aufführungen oben anstehen. Wenn dem späteren und reiferen Werke nicht der gleiche Siegeslauf bestimmt war, wenn vielmehr von diesem Augenblick an auch der ‚Bärenhäuter' an fast sämtlichen deutschen Bühnen einer plötzlichen Vernachlässigung anheimfiel[1] und das Schicksal der ihm folgenden Werke merklich dadurch beeinflußt wurde: so hat die wirkende Ursache davon nicht in der Beschaffenheit des künstlerischen Objektes, sondern einzig in den gegebenen theatergeschichtlichen Verhältnissen gelegen. Für München stand es z. B. von Hause aus fest, daß es fallen sollte und mußte. Bereits bei der Erstaufführung des ‚Bärenhäuters' wurde von kundiger Seite eine Opposition aus gewissen gifterfüllten

[1] ‚Der Bärenhäuter ging am Schicksal des Herzog Wildfang zugrunde. Merkwürdiger Fall! Die Musiker gestanden den späteren Partituren wachsende Vervollkommnung zu; trotzdem wollte man' — d. h. die eingeschüchterten Intendanzen unserer löblichen Hof- und Stadttheater — ‚sie nicht aufführen' (Prof. W. Golther in der Zeitschrift ‚Die Musik' 1906, Heft 24, 2. Septemberheft).

Kreisen mit Bestimmtheit erwartet; indes verbreitete das frische junge Werk gleich bei seinem ersten Erscheinen eine solche Atmosphäre von Glück und Freude um sich her, daß es den Anschein hatte, als wären Freund und Feind gleichermaßen davon durchdrungen, selbst diejenigen Hörer und Zuschauer, die mit vorgefaßten bösen Absichten das Haus betreten hatten. Sie vergaßen, so schien es, ihre vorgefaßte Absicht unter dem siegenden Eindruck des jugendlichen Werkes, oder fanden doch, daß die Gelegenheit zur Inszenierung einer wüsten Orgie des Hasses und Neides allzu ungünstig war. Erst hinterher brach sie aus in dem ‚löblichen Chaos der hochpreislichen öffentlichen Meinungen und heimlichen Ränkespiele' (Dr. M. G. Conrad). Da behauptete der eine kurzweg: die Wasser des roten Main raunten es sich zu, daß der Dichtung ein hinterlassenes Szenarium des Vaters (!) zugrunde liege; der andere hingegen mit gleicher apodiktischer Bestimmtheit: Richard Wagner würde den ersten Akt überhaupt nicht geschrieben, sondern gleich mit dem zweiten Aufzug eingesetzt und die Vorgeschichte der Fabel als ‚Erzählung' der großen Szene zwischen dem Bärenhäuter und Luise einverleibt haben,[1] — und was dergleichen mehr war. Für das zweite Werk sollte die Gelegenheit besser ausgenutzt, es sollte bis aufs Messer bekämpft werden.

Über den Sturz dieses Werkes, als ein erwünschtes, ja notwendiges Glied in den Kalkulationen des damaligen Münchener Intendanten und Begründers des Prinzregententheaters haben wir uns, als über eine nicht wegzuleugnende kunstgeschichtliche Tatsache, an einem anderen Orte näher verbreitet,[2] so daß wir an dieser Stelle nicht darauf zurückzukommen brauchen. Die Aufführung war mangelhaft vorbereitet, es fehlte ihr an der nötigen Klarheit. Im ersten Akt fällt in einem entscheidenden Augenblick ein Schuß, der den Wendepunkt der Handlung vorbereitet; in spannender Weise leitet das Vorhergehende auf diesen Augenblick hin: der Schuß *versagte*. Ein seltsam ungünstiger Zufall, wird man sagen; auch entsinnen wir uns nicht, von irgendwelcher Seite her die Behauptung vernommen zu haben, als wäre dies ein planvoll berechneter Streich gewesen, als habe der Oberleiter der Aufführung — bei aller offenkundigen Mißgunst — die bereits vorhandene Ladung etwa böswillig aus dem Gewehr entnommen oder dem mit dem Geschäfte des Ladens betrauten Theaterarbeiter heimlich einen darauf bezüglichen Auftrag erteilt. Und doch war es ein Zufall, wie er bei einer wohlgeleiteten Aufführung auch an der kleinsten Bühne nicht hätte eintreten dürfen. Es gab noch andere, auffallend ungünstige Zufälle in dieser Aufführung. Dennoch rief sie bei dem größten Teile der Hörer und Zuschauer eine warme, zu lebhaften Beifallskundgebungen hinreißende Begeisterung hervor; so stark war die wirkende Kraft des Werkes selbst. Aber die, auf dem eigentümlichen Boden Münchens schon dem ‚Bärenhäuter' angedrohte Opposition regte sich diesmal stärker und mit triumphierender Schadenfreude meldeten die Zeitungsberichte nach allen Himmelsrichtungen: das neue Werk Siegfried Wagners habe einen eklatanten Mißerfolg erlebt, es sei — *ausgepfiffen* worden!

[1] Natürlich schwebte dem weisen Herrn dabei etwas wie der ‚fliegende Holländer' vor, nur in seiner Phantasie zur bloßen Schablone erstarrt! — [2] In der kleinen Schrift ‚Siegfried Wagner' in der bei Schuster u. Löffler erscheinenden Sammlung: ‚Das Theater' (Berlin 1906).

Die Anwesenden haben nicht so gar viel davon bemerkt. Die Opposition machte sich diesmal in der Tat bereits im Theater geltend; sie drang aber nicht durch, weil jeder Versuch dazu nur um so lebhaftere Beifallskundgebungen wachrief. Es gab einen Kampf zwischen Zischern auf der einen und Applaudierenden auf der anderen Seite; zwischen der, durch das Werk ergriffenen Mehrheit des Publikums und einer Minorität, die sich nicht entblödete, das Theater zum Schauplatz der Ausschreitungen ihrer Koterie-Interessen zu machen und mit, eigens zu diesem Behuf eingekauften und mitgebrachten, Pfeifchen zu operieren. Aber was an Ort und Stelle nicht durchgesetzt werden konnte, das gelangte dann durch Aufbauschung der an sich unbedeutenden, wenn auch traurigen Vorgänge in der eigentümlichen Färbung der von München aus in alle Welt verbreiteten Journalberichte zum Ausdruck. Was in dieser Beziehung an unreifer Kritik, an sich selbst überkollernden Ungerechtigkeiten, höhnenden Gehässigkeiten und triumphierenden Nichtswürdigkeiten, zum Teil mit den vollen Namen allerlei obskurer sehr jugendlicher Schreiber prahlend unterzeichnet (vielleicht derselben, die zuvor im Theater gepfiffen hatten) auf das stets geduldige Zeitungspapier gekommen ist, — davon wird mancher der damaligen Kläffer und Pfeifer späterhin selbst wohl gewünscht haben, es wäre mit seinen, die Schreiber selbst befleckenden Feindseligkeiten lieber ungeschrieben und ungedruckt geblieben. Möge es einstweilen, obwohl Verfasser ein ganz hübsches Archiv davon besitzt, ruhig der Vergessenheit überlassen sein! Eine solche Menge von Gift und Galle, wie bei der Münchener Uraufführung des ‚Herzog Wildfang', ist wohl kaum je in Anlaß einer ‚neuen Oper' zum Ausbruch gelangt, der ganze unversöhnliche Haß Münchens gegen Bayreuth und die festen Säulen des Bayreuther Werkes drückt sich darin aus.

Da nun aber bald darauf auch die Aufführungen in Leipzig und Hamburg vor sich gingen und das neue Werk dabei nach allen Richtungen hin einer eingehenden Beurteilung unterzogen wurde, hielten wir es dennoch für lehrreich, bei dieser Gelegenheit aus einer Art historischem Interesse uns — mit Übergehung aller Schmähungen — einige Notizen aus den uns zugänglichen Blättern zu machen, indem wir dieselben genau bezeichneten und von fleißiger Hand ausschreiben ließen; und obgleich dabei von einer auch nur annähernden Vollständigkeit nicht die Rede sein konnte, scheinen uns diese Aufzeichnungen selbst in der vorliegenden Gestalt auch heute noch ein gewisses — historisches — Interesse zu haben. Wir lassen sie deshalb hier folgen.

Als ganz besonders wichtig wurde dabei überall die Frage diskutiert, ob das neue Werk als ein Fortschritt gegen den ‚Bärenhäuter' zu betrachten sei, oder nicht. ‚Bedeutet dieser zweite Versuch auf einer neuen Bahn einen Fortschritt oder einen Rückschritt gegen den ersten?' fragt die Münchener ‚Allg. Zeitung' und fährt dann fort, wie folgt: ‚Die unparteiische Antwort wird nur lauten können: im ganzen einen Fortschritt, in bezug auf den Text sowohl, als was die Musik betrifft. Wahl und Bearbeitung des Stoffes sind insofern glücklicher' usw.[1] ‚Gegenüber dem Bärenhäuter bedeutet die Oper in mancher Hinsicht einen Fortschritt', konstatiert auch die ‚Augsb. Abendzeitung'. ‚Und soviel scheint

[1] ‚Münch. Allg. Ztg.' Nr. 84 v. 25. März 1901.

mir unstreitbar, daß sie als Ganzes genießbarer ist, und vor allem mehr Physiognomie hat als das Meiste, was wir von Opern-Novitäten in der letzten Zeit zu hören bekamen.'[1] ‚Den Text sowohl wie die Musik halten wir für nicht unerheblich besser als im Bärenhäuter', sagt durch ihren Münchener Korrespondenten übereinstimmend die Berliner ‚Vossische Zeitung'.[2]

Natürlich haben derartige Aufstellungen und gegenseitige Abschätzungen zweier verschiedener Werke gegeneinander, als rein subjektiver Natur, nur einen sehr relativen Wert. Trotzdem fügen wir zu weiterer Orientierung noch einige derartige, zum Teil eingehender begründete Ausführungen hier mit ein. ‚Sujet und Handlung des Herzog Wildfang kann ich nicht so übel finden; ja ich finde die Wahl sogar überaus glücklich', bemerkt der Münchener Referent der ‚Hamb. Nachrichten'.[3] ‚Gegen den früheren dramatischen Versuch des Autors erweist sich dessen neue Bühnenschöpfung stofflich wie formell als ein Weiterschreiten', äußern sich die ‚Münchner Neuesten Nachrichten'. ‚Ist der Bärenhäuter in einigen Zügen origineller, kerniger, so hat Herzog Wildfang den Vorzug feinerer künstlerischer Abtönung und größerer musikalischer Geschlossenheit.'[4] ‚Im ganzen weist das Werk, im Vergleich zum Bärenhäuter, unverkennbare Fortschritte auf. Schon hinsichtlich der Stoffwahl und der allgemeinen Formgebung: vom phantastischen Zaubermärchen zum geschlossenen musikalischen Lustspiel. Abgesehen von einigen textlichen wie musikalischen Absonderlichkeiten erscheint hier alles, insonderheit auch die musikalische Diktion einheitlicher, leichter, flüssiger.'[5] ‚Die poetische Begabung Siegfried Wagners, trotz wunderlicher Schrullen (!) des Ausdruckes und des Reimes, lugt aus vielen köstlichen Versen.'[6] ‚Stoffwahl wie szenische Behandlung zeigen eine Wendung zu größerer formeller, wie sprachlicher Geschlossenheit hin, als im Bärenhäuter. War jenes ein munteres Märchenspiel, aufgebaut aus verschiedenen Elementen, mit Höllenspuk, Bauernszenen, Soldatenleben, in deren Mitte selbst eine Erscheinung aus höherer Welt hereintrat, so zeigt dagegen der Wildfang im einheitlichen Rahmen des musikalischen Lustspieles die Läuterung und Klärung des ursprünglich wild überschäumenden Lebensmutes eines schrankenlos übermütigen jungen Fürsten, wie sie sich durch die Macht der Liebe . . . vollzieht.'[7] Das ist es eben, was wir in ähnlichen Urteilen als ein durchaus subjektives Moment bezeichnen müssen: stillschweigend liegt die Supposition zugrunde, ein sog. ‚musikalisches Lustspiel' stünde an und für sich auf einer höheren Stufe, als das, was der Referent ein ‚phantastisches Märchenspiel' zu nennen beliebt, indem ihm dabei eine Verwechselung der Begriffe ‚phantasievoll' und ‚phantastisch' unterläuft. ‚Siegfried Wagner hat diesmal festen Boden unter den Füßen', bemerkt in gleichem Sinne die ‚Münch. Allg. Ztg.'; ‚er bewegt weder Himmel noch Hölle, sondern läßt sein Stück einfach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer ungenannten mitteldeutschen Residenz spielen.'[8] Wir fragen bloß: hat der Dichter deshalb nur im allermindesten einen weniger festen Boden unter den Füßen, wenn er sich — für die

[1] ‚Augsb. Abendzeitung' vom 26. März 1901. — [2] ‚Vossische Zeitung' Nr. 145 v. 27. März 1901. — [3] ‚Hamburger Nachr.' Nr. 191 vom 18. April 1901. — [4] ‚Münch. Neueste Nachr.' Nr. 142 v. 26. März 1901. — [5] ‚Görlitzer Nachr.' Nr. 74 v. 28. März 1901. — [6] ‚Wiener Zeitung' Nr. 64 v. 17. März 1901. — [7] ‚Münch. Neueste Nachr.' Nr. 142 v. 26. März 1901. — [8] ‚Münch. Allg. Ztg.' Nr. 84 v. 25. März 1901.

Schaffung seiner Gestalten und Vorgänge — der bedeutungsvollen Symbolik des deutschen Volksglaubens als Grundlage bedient, wie er sich unvergänglich und unerschöpflich im Jungbrunnen von Märchen und Sage kundgibt?

Sehr richtig wird hingegen, von mehreren Seiten her, das Volkstümliche des Gegenstandes, als ein Hauptvorzug des Werkes gerühmt. ‚Das Streben des Komponisten, Stoffe aus dem Volksleben zu verarbeiten, ist warm zu begrüßen', äußert in dieser Beziehung die Münchener ‚Post'.[1] ‚Der Fortschritt vom Bärenhäuter zum Wildfang ist unverkennbar: hier wie dort zeugt es von Wagners II. guter musikalischer Konstitution, daß er — trotz erblicher Belastung (!) — nicht dem Bazillus der Nibelungenschwindsucht verfällt, sondern Heilung von der dramatischen Zeitkrankheit auf den gesunden Wiesen des romantischen Märchens und der realistischen Volksoper sucht.'[2] Man beachte doch aber im Vorbeigehen die geschmackvolle Fassung, deren sich gerade die Kritik der angeblichen ‚Wagnerstadt' München in ihren verbreitetsten Organen bei solcher Gelegenheit zu bedienen pflegt! ‚Eine gute Volksoper, in der es gesund und munter hergeht, ohne Übernatur und Unnatur und zehnfach übereinandergelegte Schleier der Isis, das ist es, wessen wir uns von ihm versehen, wozu er der rechte Mann ist. Das beweist uns auch sein ›Herzog Wildfang‹.'[3] ‚Stellt man', so sagt die Kölnische Zeitung, ‚den Text zum Herzog Wildfang den meisten ›musikalischen Dramen‹ gegenüber, die die letzten 20 Jahre zeitigten, so gewinnt man für die Bestrebungen Siegfried Wagners mehr und mehr Teilnahme. Es berührt wohltuend, wieder einmal Menschen auf der Bühne sich natürlich geben zu sehen und natürlich sprechen zu hören — an Stelle der ewigen transszendentalen Verstiegenheiten, mit denen uns die neudeutschen Komponisten bisher geplagt haben.'[4]

In gleicher Weise wird in bezug auf die Musik, welche diese volkstümlichen Vorgänge begleitet, hervorgehoben, ‚daß sie nie post und schillert oder flunkert, sondern warmherzig, freundlich, liebenswürdig und guter Laune daherklingt; auch in der Faktur einen ansehnlichen Fortschritt bekundend'.[5] ‚Die Kraft der Stimmung, die Lebhaftigkeit des dramatischen wie musikalischen Kolorits, die in den einzelnen Szenen sich kundgibt, gewähren einen schönen Einblick in die künstlerische Werkstatt Siegfried Wagners. Das dramatische Empfinden, der Blick für die Szene, ist der Entwickelung seiner poetischen Ausdrucksart zurzeit noch wesentlich überlegen. Indessen ist es ja bekannt und ein feststehendes Axiom, daß die schönsten und schulgerechtesten Künste des Kontrapunktes und aller sonstigen Kompositionslehre für sich allein es durchaus nicht vermögen, den dramatischen Komponisten hervorzubringen, sondern daß dieser schließlich einzig aus dem Reiche richtigen dramatischen Empfindens hervorgeht. Auf diesem Grunde erwachsen die lebensfähigen musikalischen Bühnenwerke, mögen sie nun tragischer oder heiterer Natur sein; auf ihm werden und wachsen sie, einzig auf seinem Boden stehen sie und entfalten sie sich.'[6] Gewundener drückt sich in ihrem Hin und Her von ‚aber' und ‚doch' die

[1] ‚Münch. Post' Nr. 70 vom 27. März 1901. — [2] Ebendaselbst. — [3] ‚Österr. Volkszeitung', Wien, Nr. 20 vom 20. Januar 1905. — [4] ‚Kölnische Zeitung' Nr. 235 vom 26. März 1901. — [5] ‚Bohemia' (Prag) Nr. 89 vom 31. März 1901. — [6] ‚Münch. Neueste Nachr.' Nr. 142 vom 26. März 1901.

Ansicht des Berichterstatters der Nationalzeitung aus, nachdem er im ganzen einen ähnlichen Eindruck hat zugestehen müssen: ‚im Einzelnen sind die Leitmotive, welche die Träger der Handlung charakterisieren, meist prägnant, wenn auch nicht originell (!), jedoch geschickt verarbeitet'.[1]

Gehen wir nunmehr zu den Einzelheiten des im vorstehenden unter allgemeinen Gesichtspunkten betrachteten Werkes über, so tritt uns zunächst die, ‚durch sinnliche Klangreize reich ausgestattete, schwungvolle' Ouvertüre entgegen. ‚Gerade die Ouvertüre zu Herzog Wildfang', läßt sich der ‚Rheinische Kurier' (Wiesbaden) darüber vernehmen, ‚ist ein Stück vom Besten der ganzen Oper. Sie fesselt trotz ihrer außergewöhnlichen Länge vom Anfang bis zum Schluß und zeigt eine kraftvolle musikalische Struktur und ein schönes Kolorit. Sie ist, wie man zu sagen pflegt, aus einem Guß.'[2] Der hier angeführte Beurteiler entschädigt sich für das hier der Ouvertüre gespendete Lob reichlichst durch seine abfällige Kritik der übrigen Teile des Werkes. Umgekehrt macht es der Referent der Augsb. Abendzeitung, welcher eben diese ‚aus einem Guß' geschaffene Ouvertüre — nach berühmten Mustern — als ein ‚durch etliche Lichtblicke unterbrochenes unorganisches (!) Durcheinander' bezeichnet![3]

In große, nur allzu natürliche Widersprüche verwickeln sich jedoch die Beurteiler des Werkes namentlich hinsichtlich der Bewertung der einzelnen Akte im Verhältnis zueinander. Jeder einzelne Aufzug findet hier seinen besonderen, mehr oder weniger exklusiven Lobredner. ‚Am vollkommensten in der musikalischen Gesamtgestaltung erschien mir ... der erste Akt', erklärt mit apodiktischer Bestimmtheit der zuletzt erwähnte Kritiker der Augsb. Abendzeitung, nachdem er kurz zuvor über die Ouvertüre sein soeben zitiertes Verdikt gefällt. ‚Am reichsten', versichert hingegen das Hamburger Fremdenblatt, ‚entfaltet sich die (musikalische) Erfindung im zweiten Akt.'[4] ‚Der dritte Akt', behauptet wiederum ein anderer Zeuge, das Berliner Fremdenblatt, auf Grund der Leipziger Aufführung, ‚der dritte Akt ist musikalisch wie dichterisch der beste, und fand auch den größten Beifall.' Da das Werk Siegfried Wagners nur drei Akte hat, kann die Konfrontierung dieser untereinander abweichenden Beurteilungen nicht weiter gehen; unfehlbar würde sonst mit gleicher Entschiedenheit der vierte und fünfte Akt einer gleich ausschließlichen Anpreisung auf Kosten der übrigen Aufzüge nicht entgangen sein. Indes ist es bezeichnend, daß sich die widersprechenden Schätzungen der einzelnen Teile des Werkes

[1] ‚Nationalzeitung' vom 27. März 1901. — [2] ‚Rhein. Kurier' (Wiesbaden) Nr. 144 vom 26. März 1901. [3] ‚Augsb. Abendzeitung' Nr. 85 vom 26. März 1901. — [4] ‚Hamb. Fremdenblatt' Nr. 98 vom 27. April 1901.

auf die Aufführungen an verschiedenen Bühnen beziehen und die lokalen Bedingungen demgemäß Licht und Schatten ungleich verteilt haben. Hat es doch auch in den verranntesten und absprechendsten Beurteilungen von Einzelheiten in den Werken Richard Wagners (bei ihrem ersten Erscheinen) wohl selten eine gegeben, die nicht in ganz bestimmten Unzulänglichkeiten und Mangelhaftigkeiten der örtlichen Wiedergabe bedingt war. Die gleiche Bewandtnis hat es offenbar hier, wenn der Münchener Kritiker den ersten Akt als den vollkommensten hinstellt, der Hamburger aber den zweiten[1] und endlich der Leipziger den dritten[2] dichterisch und musikalisch für den besten erklärt. Der eine Akt hat hier, der andere dort den größten (wie es im Theaterjargon heißt, ‚durchschlagenden') Eindruck gemacht, und der Beurteiler diesen subjektiven Eindruck mit der wirklichen Beschaffenheit des Werkes verwechselt.

‚Der erste Akt', fährt der Gewährsmann des Augsburger Blattes fort, um seine Behauptung zu erhärten, ‚bringt gleich zu Anfang in knappen klaren Zügen die Exposition; und die Entwickelung der Handlung ist so gestaltet, daß ... das Interesse des Zuschauers gefesselt wird. Gleich die erste Szene führt uns in medias res.' In Wahrheit hat er in dem rastlos weiterschreitenden Verlauf seiner Entwickelung von Szene zu Szene bis zum Schluß etwas unwiderstehlich mit sich Fortreißendes. Das scheint aber in der sonst vielfach gerühmten Hamburger Aufführung nicht mit gleichmäßiger Wirkung zutage getreten zu sein, da sich der Referent der ‚N. Hamb. Ztg.' unter Berufung auf das ‚vorherrschende, vom Orchester symphonisch begleitete, deklamatorische Prinzip' vielmehr die Äußerung leistet: ‚das drängt ruhelos weiter; deshalb (!) ist der erste Akt für den nicht geschulten Hörer der ermüdendste des Werkes'[3] (!!). Hingegen bemerkt die Prager ‚Bohemia' auf Grund der Leipziger Aufführung: ‚mit der modulatorischen Kraft (des Komponisten) ist offenbar auch die formenbildnerische gewachsen, namentlich der erste Akt verdient durch die vorzügliche Art des musikalischen Aufbaues besonderes Augenmerk'.[4] ‚Eine Perle, eine sehr große: das umfangreiche Doppelgespräch — (enthält) die vierte Szene, die mit dem Es-dur einsetzt und diese Tonart eigentlich kaum verläßt; ein in der Tat kunstreiches und poetisch intentioniertes Gebilde, das man nur nicht nach dem Klavierauszug beurteilen möge, eine Episode, die eine leichte geschickte Hand' (sonst nichts? wir sollten meinen, einen wahren Mozart-Erben!) ‚erkennen läßt und doch ganz ohne Prätention sich ausbreitet.'[5] Als ‚dramatisch packende, musikalisch stimmungsvolle Stellen' werden ferner ‚das Solo des Herzogs ›Ha, was traf mich da‹ mit dem anschließenden Chor, die ergreifende Szene des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter und der Schluß des ersten Aktes mit kräftigem Einsetzen des Chores' angeführt.[6] Selbst der gestrenge Beurteiler der ‚Nationalzeitung', welcher den Wildfang als einen Rückschritt (!!) gegen den Bärenhäuter bezeichnet, muß wenigstens die Figur des Volksverführers Mathias

[1] Mit einem ausgezeichneten Künstler wie Max Dawison als Reinhart, der sich auf das liebevollste in seine Rolle vertiefte und die rechte Begabung dafür besaß. — [2] Dieser war eben in Leipzig mit der ihm gebührenden Sorgfalt inszeniert! Vgl. dazu unsere mehrerwähnte kleine Schrift über ‚Siegfried Wagner' (Berlin, Schuster und Löffler) S. 42/43. — [3] ‚Neue Hamb. Zeitung' Nr. 194 vom 26. April 1901. — [4] ‚Bohemia' Nr. 89 vom 31. März 1901. — [5] ‚Neue Hamb. Zeitung' a. a. O. — [6] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901.

Blank als eine gelungene gelten lassen: ‚in ihm konzentriere sich die Begabung des Komponisten für das Grotesk-Dämonische'. ‚Die Stelle, wo Blank, überglücklich über die Wahl zum Volkstribun, immer von neuem zweifelnd fragt: ›Ich‹?, ›Ich?‹, ist wirklich musikalisch komisch.'[1] ‚Sehr charakteristisch ist die letzte Rede Blanks', fügt die Augsb. Abendzeitung mit gleicher Anerkennung hinzu. ‚Wie köstlich ist das widerlich schmeichlerische Wesen Blanks bei seinem Verkehr mit dem Volk gleich in der ersten Szene gezeichnet, mit den aalglatten Koloraturen der Singstimme und den süßlichen Soli der Flöte und Violine; wie kreischend fahren aber die bisher so sanften Holzbläser darein, als er seine Autorität gegenüber dem Kollegen Burkhart verteidigt, und zu fast dämonischen Klängen schwingt sich die Tonsprache auf, als er durch seine höhnischen Sticheleien den Herzog zu dem verhängnisvollen Schuß auf Osterlind zu verleiten sucht.'[2]

‚Am reichsten entfaltet sich die (musikalische) Erfindung im zweiten Akt, der Reinharts lyrisch weich umflossenen Gesang in seiner Werbung um Osterlind, und zu Beginn die warm empfundene Liebesszene zwischen dem Herzog und Osterlind, wie einige trefflich durchgeführte Schlußszenen bringt.'[3] ‚Rühmend erwähnt sei die reizvolle Begleitung bei der Stelle: ›Sieh'! brave gute Behäbigkeit‹ usw. in der musikalisch gerade nicht neuen (!?) aber sehr hübschen Szene zwischen Osterlind und Burkhart.'[4] Hingegen rühmt die bereits zitierte ‚Neue Hamb. Ztg.' eigens die ‚wundervoll parodistische Partie der Ratsherren im zweiten Akt, da, wo altfränkisch schreitende Bässe unter hartnäckig pochenden Tönen und bei kühner Harmonik vorüberziehen'.[5] Der Referent der ‚Nationalzeitung' bezeichnet diese Szene sogar in stark einseitiger Übertreibung als den ‚musikalischen Höhepunkt (!) der Oper': ‚hier finde der Komponist für die Stimmung und den Charakter einer Ratssitzung eigenartige parodistische Töne; das Altfränkisch-Behäbige sei in den gleichmäßig im Viervierteltakt einherschreitenden Bässen trefflich charakterisiert; auch harmonisch enthalte diese Szene selbständig und kühn gestaltete Modulationen'.[6] Da muß man es eben als ein hochgradig subjektives Urteil mit in den Kauf nehmen, wenn der Augsburger Referent eben diese Szene (den angeblichen ‚musikalischen Höhepunkt' des Berliner Kritikers) ‚charakteristisch, aber ermüdend' findet: ‚ganz prächtig sei darin aber die Episode des Gärtners'. ‚Das eigentliche Gebiet Siegfried Wagners', fährt die ‚Nationalzeitung' mit der bereits gerügten Einseitigkeit ihrer Auffassung fort, ‚lassen die komischen Episodenfiguren des Schneiders Zwick und des Gärtners Zupfer erkennen.' Ähnlich äußert sich das sonst recht mißgünstige ‚Dresdener Journal'.[7] Recht im Gegensatz hierzu bringt ein so wohlgesinntes Blatt, wie die ‚Münch. Neuest. Nachr.', für die Wiederholungen des Werkes ‚geschickte Kürzungen' (!) in Vorschlag: ‚so könnte z. B. die ganze Szene des Gärtners Zupfer bis auf weiteres nur zum Vorteil des Werkes wegfallen' (!). Offenbar und handgreiflich muß sie in München, wo dem Autor die Einstudierung bzw. mittätige

[1] ‚Nationalzeitung' vom 27. März 1901. — [2] NB.: Dieses Zitat entstammt nicht dem Jahre 1901, sondern ist erst 8 Jahre später niedergeschrieben; vgl. die Zeitschrift ‚Musik' 1909, 1. Aprilheft S. 32. — [3] ‚Hamb. Fremdenblatt' Nr. 98 vom 27. April 1901. — [4] ‚Augsb. Abendztg.' Nr. 85 vom 26. März 1901. [5] ‚Neue Hamb. Zeitung' Nr. 194 vom 26. April 1901. — [6] ‚Nationalzeitung' am 27. März 1901. — [7] ‚Dresdn. Journal' Nr. 74 vom 29. März 1901.

Überwachung der Proben planmäßig unmöglich gemacht war, sehr mangelhaft verkörpert gewesen sein! ‚Die dann folgende Szene der Werber', heißt es in dem Augsburger Blatte, ‚bringt ein nicht übles Ensemble.' Von derselben Szene hebt der ‚Rhein. Kurier' hervor, daß darin Osterlind eine ‚musikalisch sehr dankbare Partie habe'.[1] In Hamburg habe sich Frau Fleischer-Edel als Osterlind in derselben ‚durch naturfrische Anmut und Schelmerei' ausgezeichnet: ‚es sei nur an die köstliche Art erinnert, wie sie den Freiern die Möglichkeit des Rennens plausibel machte'.[2]

Der zweite Aufzug des ‚Herzog Wildfang' enthält tatsächlich ein so reiches dramatisch-musikalisches Material, daß eine weniger aus dem Vollen schöpfende Begabung daraus reichlich zwei Akte statt eines gebildet haben würde. Eben dieser Umstand hat offenbar manchen seiner öffentlichen Kritiker gegen ihn ungerecht gemacht. Man übersah dabei den um so konziseren Aufbau des ihm folgenden dritten Aufzuges, der den größeren Umfang des zweiten ökonomisch wieder ausgleicht. Er ist und bleibt dennoch, in jedem Augenblick anziehend und fesselnd, und bis zum Schluß ununterbrochen in seiner Wirkung gesteigert, in seiner ganzen, etwas ungewöhnlichen Ausdehnung ein streng in sich abgeschlossenes untrennbares Ganzes. Zeichnet sich der erste dieser drei Aufzüge, wie bereits hervorgehoben, durch die überraschend schnelle Entwickelung und eigentümlich mit sich fortreißende Wirkung aus, so ist das, was dem zweiten Akte jenen Reiz verleiht, bei allem feinsinnigen und entzückenden Reichtum der Einzelheiten, eben jene poesievolle Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Stimmung. Man muß wenig Sinn für wahre Poesie haben, um in der zweiten Hälfte dieses Aktes, wie es der Kunstrichter des ‚Hamburger Korrespondenten' tut, ‚unsägliche Längen' zu finden! Länge oder Kürze eines Aufzuges läßt sich doch nicht nach der bloßen empirischen Zeitdauer, des Minutenzeigers an der Taschenuhr, bestimmen! Eine wärmere Würdigung erfährt denn auch diese zweite Hälfte des Aktes durch die ‚Münch. Neuesten Nachr.': ‚Einzig, wer den Blick in die Weiten und Tiefen jenes Reiches (der richtigen dramatischen Empfindung) zu versenken vermag, wird Wesen und Weisen der dramatischen Musik zu erwecken vermögen. Von solcher Art und ihrer Wirkung geben Szenen, wie — um nur eine zu nennen — diejenige zwischen Reinhart und Osterlind, sowie andererseits Momente von der inneren Steigerung der Schlußszene, kurz, das ganze stetige Anwachsen und Erheben von Stimmung und Empfindung bis zum Ende, in ganz besonderem Grade etwa von der Mitte des zweiten Aktes an, beredtes und unanfechtbares Zeugnis.'[3] ‚Und daß gerade die Szene des Wiedersehens seltenen Duft der Stimmung atmet, daß hier der Komponist Töne fand, die die Seele in ihren Tiefen und Abgründen zu bewegen vermögen, das scheint mir die beste Gewähr für seine Zukunft zu bieten.'[4] ‚Namentlich der erste Abschnitt der zweiten Liebesszene, in dem die verlegene Osterlind an den plötzlich wiedergekehrten Reinhart hundert hastige Fragen richtet, während das Orchester eine ausdrucksvolle Kantilene fortspinnt, muß als eigentümlich gelungen bezeichnet werden.'[5] ‚Die große Szene mit Reinhart mit dem breit

[1] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901. — [2] ‚Neue Hamb. Zeitung' Nr. 194 vom 26. April 1901. — [3] ‚Münchn. Neueste Nachr.' Nr. 142 vom 26. März 1901. — [4] ‚Hamb. Nachr.' Nr. 98 vom 26. April 1901. — [5] ‚Dresdn. Journ.' Nr. 74 vom 29. März 1901.

ausströmenden lyrischen Gesang, die den Höhepunkt des Aktes und wohl der ganzen Oper bildet, ist vortrefflich entwickelt.'[1] Es zeigt sich in ihr ein ‚schöner warmer Zug'; das Orchester ‚erhebt sich hier zum selbständigen, feinfühligen Stimmungsträger';[2] ‚die Musik zeigt in der Erzählung ›die Sonne sank‹ großzügige Behandlung und Kraft, welche in dem jubilierenden Gesang von Osterlind: ›Einen, Kuni, Einen!‹ ihren Höhepunkt erreicht.'[3] ‚Der Angelpunkt des Ganzen wird demnach immer der zweite Akt mit seiner blühenden Lyrik bleiben, wogegen feiner organisierte Naturen überall in der Partitur Plätze finden werden, die der Fuß des Talentes betrat.'[4]

‚Ein wirklich frischer, fortreißender Zug zeigt sich in den Volksszenen des dritten Aktes. Hier ist der Charakter der Volksoper mit Sicherheit getroffen und festgehalten bis zum Ende des Wettlaufes.'[5] ‚Das Treiben auf dem Festplatze, durch ein volkstümliches Walzer-Vorspiel eingeleitet, wird vom Orchester lebendig, derb, witzig und vergnüglich illustriert. So denkt und empfindet nur ein musikalisches Volltalent, das mit seinen Ideen gar nicht hauszuhalten braucht.'[6] ‚Der musikalische Höhepunkt ... liegt ganz am Schluß; der Komponist nimmt hier einen ungeahnt kräftigen Aufschwung. Das weihevolle ›Ernstlich mahnet diese Stunde‹, wie auch die Worte: ›Verlisch, Flamme, verlisch!‹ sind ihm geglückt. Dasselbe läßt sich vom Chor: ›Nimm, Herr, die Krone wieder‹, sagen, an den sich im Marschtempo die neue Huldigung für Herzog Ulrich anschließt' usw.[7] ‚Rühmten wir früher Siegfried Wagners dichterische Behandlung der Massenszenen, so haben wir dem jetzt beizufügen, daß sich hier unser Künstler auch als Musiker mit

[1] ‚Augsb. Abendztg.' Nr. 85 vom 26. März 1901. — [2] ‚Frankf. Ztg.' Nr. 84 vom 25. März 1901. — [3] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901. — [4] ‚Hamb. Fremdenbl.' Nr. 98 vom 27. April 1901. — [5] ‚Bayer. Kurier' Nr. 84/85 vom 26./27. März 1901. — [6] ‚Wiener Ztg.' vom 17. März 1901. — [7] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901.

besonderer Gewandtheit bewegt. Die besten Beispiele hierfür bietet der dritte Akt mit dem farbenprächtigen Volksfest und dem Verlauf des Wettrennens. Wie glänzend wirkt da die Ansprache des Herolds mit der prunkvoll polyphonen Führung des Orchesters, wie fein kommt die Spannung, in der sich alles befindet, durch das die mannigfaltigen Tonbilder immer wieder durchbrechende atemlose Wettlaufmotiv zum Ausdruck, wie eindringlich die Überraschung, die der Sieg Blanks, und das betretene Staunen, das das Erscheinen des Herzogs hervorruft; wie originell wirkt das drohend in den Bässen auftauchende Anfangsmotiv des Liedes vom Igel und Hasen, das fast in der Form eines Ostinato die ganze Szene der Entlarvung von Blanks Betrug begleitet, bis dann schließlich mit Burkharts Mahnung an das Volk und dem neuen Treueschwur des Herzogs die Tonsprache zu kräftigem Ernst und erhaben feierlichem Jubel gesteigert wird.'[1] ‚Burkharts Appell an das Volk ›Ernstlich mahnet diese Stunde‹ erscheint breiter ausgeführt, als die ... Szenen auf dem Festplatz; der Schlußchor: ›Heil dem Fürsten‹ knüpft an die Ouvertüre an und schließt das Werk feierlich ab.'[2]

Resümee: ‚Siegfried Wagners Bühnengeschick ist ... nicht wegzudisputieren; es zeigt sich im Szenenaufbau, in der Bewegung der Massen und in manchem kleinen Effekt, der nicht von ungefähr.'[3] ‚Der eminente Blick für die Szene, ein zartes poetisches Empfinden sind dem jungen Wagner auch diesmal treu geblieben.'[4] ‚An szenischen Gruppenbildern ist das Stück besonders reich. Effektvoll sind das Jagdfrühmahl des Herzogs auf der Schloßterrasse, eine Rats- und Gerichtsszene im Vorgarten Burkharts, die Kirchweihfeier des dritten Aktes; neu ist die Wettlaufszene und die wirksame Schlußszene, die Wiederaufnahme des Herzogs als Regent durch seine Getreuen.'[5] ‚Ebenso (wie im Text) will Siegfried Wagner in der Musik vor allem natürlich sein, selbst auf die Gefahr hin, daß man ihm nachsage, er schlage gelegentlich einen recht volkstümlichen Ton an.'[6] ‚Ein großes Labsal bereitete übrigens (im zweiten Akt) der Schneider Zwick mit seinem Couplet (!!) ›vom Hasen und dem Swinegel‹.'[7] ‚Wir gewahren in der Musik die Frische und Naivetät der Bärenhäuter-Motive; es lebt in ihr die ehrliche Lust an der ausgewachsenen, behaglich sich dehnenden Melodie, die mit dem Liebesgesange des Herzogs im

[1] ‚Die Musik' 1909, Heft 13, S. 31/32. — [2] ‚Hamb. Fremdenbl.' Nr. 98 vom 27. April 1901. — [3] Ebendaselbst. — [4] ‚Bohemia' Nr. 89 vom 31. März 1901. — [5] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901. [6] ‚Köln. Ztg.' Nr. 235 vom 26. März 1901. — [7] ‚Hamb. Korrespondent' Nr. 194 vom 26. März 1901.

zweiten Akt sogar nach Italien ihre feinen Fühler streckt. Man wird nicht leicht zierlichere und bezeichnendere Motive in einem modernen Tonwerke beisammen finden, kaum Köstlicheres als die Spottfiguren des Orchesters bei der vergeblichen Werbung Blanks.'[1] ‚Die Rezitative zeigen einen erfreulichen Fortschritt zur Drastik, wie die Charakterisierung der einzelnen Personen, besonders die des Rats Blank, zur achtunggebietenden Höhe gewachsen ist.'[2] ‚Namentlich versteht er es, ungemein plastische, scharf umrissene Charaktertypen zu schaffen: als eine der gelungensten sei die Erscheinung des schuftigen Rates Blank genannt, eines Spitzbuben, dem man aus Vergnügen über seine ›Echtheit‹ um den Hals fallen möchte und dessen Charakteristik bis in die kleinsten Züge verblüffend lebenswahr durchgeführt erscheint.'[3] ‚Die Partien der Osterlind und die des Reinhart enthalten das Vornehmste des Werkes.'[4] ‚Das Verhältnis zwischen dem vokalen und instrumentalen Teil ist durchaus angemessen: die Singstimmen werden weder durch starken Blechaufwand erstickt, noch durch vordringliche Polyphonie überwuchert. Das Orchester selbst ist, oft in zierlicher Feinarbeit, sauber und durchsichtig behandelt.'[5]

‚Wagners Instrumentierung ist von feiner Arbeit; sie hat lebende Farben.'[6] ‚Die Technik des Orchesters ... ist fabelhaft ausgebildet.'[7] ‚Jeder kleinste Teil der Partitur enthält Wendungen, die schon bei flüchtiger Durchsicht entzücken. Im Sechsachteltakte verhüllt, rühren oft die schönsten Walzergedanken das Gemüt; Spaß, Ernst, Ironie, die teuflische Natur Blanks, das schnippische Wesen der Osterlind, die drastische Komik des Schneiders Zwick, die Liebesseligkeit Reinharts, die schnarrenden Töne der Marktweiber — für alles die rechte musikalische Farbe.'[8] ‚Was jedoch den angedeuteten Fortschritt gegen die Bärenhäuter-Musik ausmacht, ist die geschlossene Form des ›Wildfang‹, seine modulatorische Kraft und ein Sichausleben in breiter ausgeführten Konturen, wodurch manches Kantige, was im ›Bärenhäuter‹ abstieß (!!?), abgeschliffen erscheint. Dabei tritt die Musik nie prätentiös auf, vermeidet Chromatik und sonstige Gelehrsamkeit und geht immer von dem Bestreben aus, freundlich gefällig zu sein. Das hat Wagner den Vorwurf eingetragen: trivial, operettenhaft (!) zu schreiben, wobei die geehrten Herrschaften vergessen haben, daß die Form hier einzig bestimmend sein kann. Musikalische Botaniker seien als Exempel auf Osterlinds Gesang im ersten Akt ›wie lieblich die Sonne‹ aufmerksam gemacht, der den Spuren des Straußschen Walzers ›Künstlerleben‹, von C- nach As-dur transponiert, folgt. Ist das in dieser Form auch trivial?'[9] ‚Weiß Siegfried Wagner in seinen dramatisch belebten Massenszenen mit dem breiten Pinsel des Kulissenmalers in großen Strichen ein lebensvolles Tonbild zu entwerfen, so zeigt er in manchen kleineren Ensembles sich auch mit dem Stift des Miniaturenmalers wohl vertraut. Das feinste Gebilde dieser Art ist das Quartett im ersten Akt zwischen Osterlind, Blank, Kurt und Kuni. Die scharfumrissene musikalische Charakteristik, mit der sich die vier Personen in diesem Ensemble voneinander abheben, muß als hervorragende Kunstleistung anerkannt werden

[1] ‚Wiener Ztg.' 1901, Nr. 64. — [2] ‚Hamb. Fremdenbl.' 1901, Nr. 98. — [3] ‚Die Musik' 1909, 1. Aprilheft, S. 25. — [4] ‚Neue Hamb. Ztg.' Nr. 194 vom 26. April 1901. — [5] ‚Augsb. Abendztg.' 1901, Nr. 85. [6] ‚Hamb. Fremdenbl.' 1901, Nr. 98. — [7] ‚Vossische Ztg.' Nr. 145 vom 27. März 1901. — [8] ‚Wiener Ztg.' Nr. 64 vom 17. März 1901. — [9] ‚Hamb. Fremdenbl.' Nr. 98 vom 27. April 1901.

und sollte die bedingungslosen Gegner Siegfried Wagners denn doch etwas vorsichtiger machen.'[1]

‚Dieser Reichtum an froh aufsprießenden Ideen, ihre Frische und die Energie, welche kaum eine einzige Szene leer läßt, festigt das Vertrauen auf die gesunde Entwickelung Siegfried Wagners ... Die Musik klingt nirgends gequält: sie sprudelt munter aus einem munteren Geist, und nicht ihr geringster Vorzug ist die Abkehr von der toll sich geberdenden Großmannssucht der Neudeutschen, welche mit dürrer, unfruchtbarer Erfindung und prahlerischen Übelklängen die Zukunft einzufangen wähnen.'[2]

Daß bei diesen Beurteilungen des Werkes auf Grund seiner dreifachen Erstaufführung in München, Leipzig und Hamburg doch aber nicht immer die reinste Gerechtigkeit zu Worte gelangt, sondern gar manche kritische Subjektivität mit untergelaufen ist, dafür haben wir ein charakteristisch absprechendes Beispiel schon gelegentlich der Ouvertüre registriert. Fast zu jedem einzelnen Moment könnten wir ähnliche Beispiele anführen. Am vollkommensten erscheint dem einen Beurteiler in seiner musikalischen Gesamtgestaltung der erste Akt. Das hindert einen anderen nicht an der Behauptung, der ganze erste Akt zeige viel Unruhe: ‚erst nachdem der verhängnisvolle Schuß gefallen, kämen einige packende musikalisch stimmungsvolle Stellen' usw.[3] ‚Am reichsten entfaltet sich die musikalische Erfindung im zweiten Akt', behauptet ein anderer, und übereinstimmend wird insbesondere die Szene zwischen Reinhart und Osterlind als ein Angel- und Höhepunkt des Werkes gepriesen. Man sollte es hiernach kaum glauben, daß gerade an dieser — mit so berechtigter Übereinstimmung gerühmten — Szene der Berichterstatter der ‚Allg. Musikztg.' sich mit den Worten vergreift: ‚Beim Auftreten Reinharts verbreite sich eine fast unerträgliche musikalische Öde (!!). Gegen Schluß des Aktes werde das Interesse des Zuhörers durch die einbrechende Abendstimmung gefesselt; diese Wirkung komme aber nur auf Rechnung des Szenischen, eine musikalische Illustrierung werde nicht bemerkbar.'[4] Wiederum von anderer Seite her wird der dritte Akt musikalisch und dichterisch für den besten erklärt; nur ein szenisch-musikalisches Volltalent habe ihn erschaffen können usw. Von eben diesem dritten Akt erklärt hingegen der Berichterstatter der ‚Vossischen Zeitung': er sei ‚fast bis nahe an den Schluß ein ganz unverständliches Tohuwabohu'.[5] Ein bezeichnendes Licht fällt durch diese Äußerung allerdings auf die Münchener Aufführung, bezüglich deren so manche ungünstige Nachricht an die weitere Öffentlichkeit gedrungen ist. ‚Im dritten Aufzug', so lesen wir in den ‚Münch. Neuesten Nachr.', ‚sonderten sich die verschiedenen Gruppen nicht immer klar genug voneinander ab. Ob in den szenischen Anordnungen stets die Absichten des Komponisten getroffen wurden, mag dahingestellt bleiben. Wie berichtet wird, brachten es die Umstände mit sich, daß Siegfried Wagner bei der Einstudierung sehr zurückhaltend war.' Auch erwähnt dieselbe ‚Vossische Zeitung' den eigentümlichen Zug seitens der Sänger, diese hätten ‚so manche Probe geschwänzt'. ‚Das rächte sich: man wurde nie fertig, die erste Aufführung wurde immer wieder

[1] ‚Die Musik' 1909, Nr. 13, S. 32. — [2] ‚Wiener Ztg.' Nr. 64 vom 17. März 1901. — [3] ‚Rhein. Kurier' Nr. 144 vom 26. März 1901. — [4] ‚Allg. Musikzeitung' Nr. 14 vom 5. April 1901. — [5] ‚Vossische Zeitung' Nr. 145 vom 27. März 1901.

verschoben, und Leipzig und Hamburg, die vertragsmäßig folgen sollten, warteten schon ungeduldig.' Es war demnach nicht ohne Grund, wenn eben dieser, auf eine sorgfältige Ausführung berechnete Akt an anderen Orten, wo ihm dieselbe wirklich zuteil wurde, ‚den größten Beifall entfesselte'. Aber das, was in einer bewußt und planmäßig verfehlten, böswillig vernachlässigten Aufführung begründet war, auf das daran unschuldige Werk zu übertragen, kann doch wohl in keiner Weise als ein gerechtes Vorgehen bezeichnet werden.

Mit der ‚Gerechtigkeit' des kritischen Urteils ist es überhaupt eine eigentümliche Sache. Gerechtigkeit ist nicht Wärme, nicht Begeisterung; sie ist kühl abwägend und hält, nach Maßgabe des eigenen künstlerischen Bildungsstandes des Urteilenden, Vorzüge und Schwächen des Kunstwerkes, das von dem Künstler Gewollte und Erreichte prüfend gegeneinander. Daß aber der jungen blühenden Kunst Siegfried Wagners in der deutschen Presse eine solche ‚Gerechtigkeit' tatsächlich zuteil geworden sein sollte, kann auch nicht im entferntesten behauptet werden. Überall war das kritische Seziermesser für ihn schärfer als für andere geschliffen. Durch ihre rücksichtslose Bekämpfung des ‚Herzog Wildfang', wie auch der ihm folgenden Schöpfungen des jungen Meisters hat die deutsche Kritik ein vernichtendes Urteil über sich selbst gefällt. Durch ihr ephemeres ‚Kreuzige ihn!' kann und wird sie deren volkstümliche Kraft nicht auf die Dauer zurückhalten; sie bereitet aber dem leichtfertig angefochtenen Autor wider ihren Willen bloß den Triumph der Anerkennung des ‚viel Feind', viel Ehr'!'

Wir haben in dem Vorstehenden von den kritischen Besprechungen gewisser Herren völlig abgesehen, die ‚den Stempel der Voreingenommenheit an der Stirn tragen', und ebenso von Kritiken anderer, die ‚durch offenbare Unwissenheit sich den Anspruch, ernst genommen zu werden, verscherzen'. Wir haben vielmehr mit der gebotenen Auswahl von Aussprüchen zeigen wollen, daß bei den öffentlichen Urteilen über den ‚Herzog Wildfang'

der gute Wille zu jener Gerechtigkeit nicht ganz und völlig gefehlt hat. Indes sind die hier abgedruckten Äußerungen in den vorliegenden Originalen nicht selten von so scharfen kritischen Einwänden umgeben, daß die darin enthaltenen Zugeständnisse weniger dem hier vorausgesetzten ‚guten Willen', als vielmehr der Notwendigkeit entsprungen scheinen, an dem getadelten Werke doch wenigstens ein ‚gutes Haar' zu lassen, um überhaupt einigen Glauben zu finden; und der Ausdruck erzwungener Anerkennung und Bewunderung, der einem Widerstrebenden unfreiwillig sich entringt, fällt demgemäß doppelt gewichtig in die Wagschale.

Goethe macht den Unterschied zwischen einer zerstörenden Kritik und einer produktiven. ‚Jene ist sehr leicht; denn man darf sich nur irgend einen Maßstab, irgend ein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge deswegen nichts, die Sache sei abgetan und man dürfe, ohne weiteres, seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler. Die produktive Kritik ist um ein gutes Teil schwerer; sie fragt: was hat der Autor sich vorgesetzt? Ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen?' Er verlangt eine liebevolle und einsichtige Beantwortung dieser Fragen. ‚Unsere wahre Einsicht', sagt aber Carlyle, ‚d. h. die Gabe, die Natur eines Dinges, eines Menschen, insbesondere auch eines Künstlers, gerecht und gründlich zu erfassen, hängt von unserer Geduld, unserer Redlichkeit, unserer Sympathie, von dem Zusammenwirken aller unserer Kräfte ab. Einsicht ist das Ergebnis des ganzen Menschen, denn sie ist das Licht, das den ganzen Menschen erleuchtet.'[1] Wer von den Herren, die damals so lärmend in der gesamten deutschen ‚Presse' sich gebärdeten, hätte sich hier wohl als ‚ganzer Mensch' mit seiner Geduld, seiner Redlichkeit, seiner Sympathie, mit dem Zusammenwirken aller seiner Kräfte um eine ‚wahre Einsicht' in das Wesen des Kunstwerkes, wie des Künstlers gemüht? Ganz im Gegenteil pflegen die meisten von ihnen die Zumutung, das von ihnen zu rezensierende Werk vorher zu studieren, um sich eingehend damit bekannt zu machen, für eine ganz unbillige, anmaßend übertriebene Forderung zu halten. Nach Art jenes witzigen Dialogs der ‚Fliegenden Blätter'[2] genügt ihnen vielmehr bis zum heutigen Tage schon der bloße Name des Autors, um im voraus dessen gewiß zu sein, was sie über das Produkt desselben zu sagen haben. Gerade an diesem zweiten Werk Siegfried Wagners hat die öffentliche Kritik sich noch im höheren Maße als an den ihm folgenden versündigt und wird das von ihr Ausgesprochene, da sie ihr Unrecht niemals eingesteht, bei späterer günstigerer Veranlassung stillschweigend wieder zurücknehmen müssen.

‚Gegen die Kritik', so urteilt wiederum Goethe, ‚kann man sich weder schützen noch wehren; man muß ihr zum Trutz handeln, und das läßt sie sich nach und nach gefallen.'

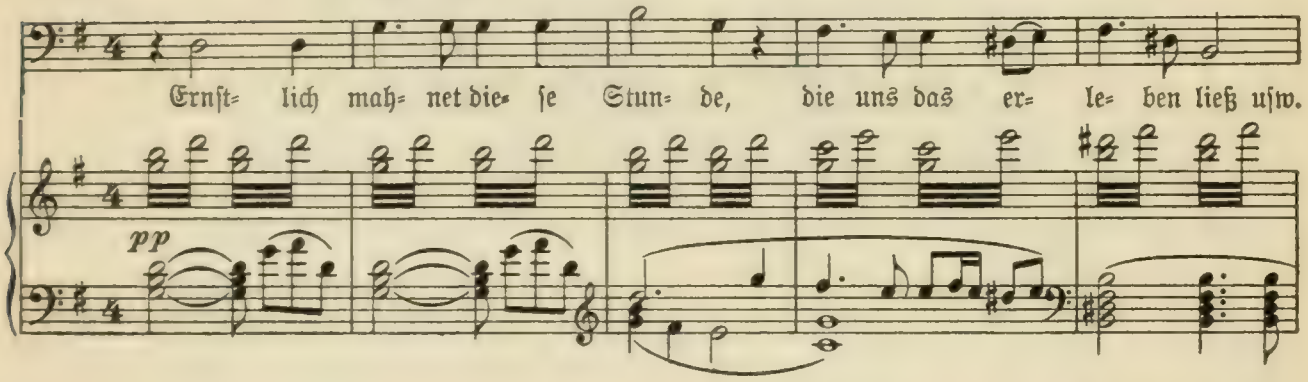
---

[1] Im Original heißt es: ‚Die Natur eines Dinges, insbesondere auch eines Menschen'; durch die Hinzufügung des ‚Künstlers' waren wir bestrebt, den allgemeinen Gedanken des Autors — durchaus im Sinne desselben — unserem Zusammenhang enger zu adaptieren. — [2] Dichter: ‚Sie gefallen mir! Sie schreiben eine Rezension über mein Stück und haben es gar nicht gesehen!' Kritiker: ‚Ja, was glauben Sie denn? Meinen Sie, ich lasse mich in meinem Urteil beeinflussen?'

Auch sein Grundsatz zur Widerlegung der ‚Bewegungsleugner' empfiehlt sich der Beachtung: ‚man muß vor ihren Augen ruhig auf und abgehen'. Danken wir es demnach dem kraftvoll schaffenden Genius des Künstlers, daß er sich um die wohl- oder übelgemeinten Ratschläge, wie er es auch gar nicht anders kann, grundsätzlich nicht im mindesten kümmert und gegen das ‚auf der Bühne immer verderblicher um sich greifende Raffinement, gegen anstudiertes Genialtun und pervers dressierte Leidenschaftlichkeit' (Dr. M. G. Conrad) jenen Geist der Wahrhaftigkeit, jene schlichte edle Natürlichkeit unaufhaltsam zum Siege bringt, die als Grundbedingung alles wahrhaft freien künstlerischen Schaffens gelten muß.

II. Sieben Jahre ſpäter.

‚Herzog Wildfang‘ in Plauen, Gera, Halle und Halberſtadt.



Was heiſcht nun, frag' ich in der Runde,
Was ſchenkt uns allen dieſe Stunde?
(Herzog Wildfang.)

Als vor einer Reihe von Jahren das zweite Werk Siegfried Wagners einer, in ihrer Wirkung wohlberechneten Theaterintrigue von ſeiten einer erbitterten Münchener Gegnerſchaft zum Opfer fiel, war es leicht vorauszuſehen, daß dieſer, mit dem Aufgebot aller Mittel einer unwürdigen Theater- und Preßkabale künſtlich herbeigeführte Sturz einer lebensvollen Schöpfung nicht von Dauer ſein würde.

Es war vorauszuſehen, es iſt deshalb auch vorausgeſehen und der Eintritt einer Wendung zum Beſſern von allen wirklichen Kennern mit Sicherheit vorausgeſagt worden, und die Prophezeiung beginnt ſich nun zu erfüllen.

Hätte nicht die eigene raſtloſe Produktivität des Autors durch eine, in verhältnismäßig kurzen Zwiſchenräumen raſch hervortretende Folge von Werken (‚Kobold‘, ‚Bruder Luſtig‘, ‚Sternengebot‘) die allgemeine Aufmerkſamkeit immer wieder von jenem ihrem Vorgänger

abgelenkt, so würde der Zeitpunkt seiner Auferstehung noch bei weitem früher eingetreten sein, als dies jetzt der Fall ist, wo das durch die Mißgunst einer feindseligen Öffentlichkeit gleichsam verschüttete Werk immerhin nicht an einem unserer glänzenden Hoftheater, sondern auf einer, der großen Theaterwelt abgelegenen Provinzbühne zu neuem Leben erwachte. Im sächsischen Plauen nämlich strömten am 9. Dezember 1908 aus Dresden, München, Leipzig, Heidelberg die enthusiastischen Verehrer des lange entbehrten, auf keinem deutschen Theater lebendig gedeihenden Werkes zusammen. ‚Und wohl kaum dürfte der Oper ›Herzog Wildfang‹, die seit ihrer Uraufführung in München nur in Leipzig und Hamburg in Szene gegangen ist, sobald wieder eine solche von jubelnder Begeisterung durchklungene Anerkennung zuteil werden, wie diesmal in Plauen. Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt, unter den Zuschauern befanden sich viele Musikfreunde aus den Nachbarstädten, auch Direktoren verschiedener Bühnen waren anwesend‘ (Chemnitzer Allg. Ztg.). ‚Das lebensprühende und leidenschaftsvolle, ebenso humor- wie gemütreiche Werk wurde mit geradezu stürmischem Jubel von der sonst ruhigen Bevölkerung der vogtländischen Hauptstadt entgegengenommen, der anwesende Autor immer und immer wieder begeistert hervorgerufen.‘ Es war derselbe ‚Herzog Wildfang‘, der 1901 bei seiner Münchener Uraufführung in so auffallend gehässiger Verfolgungssucht und Schadenfreude abgelehnt wurde. ‚Nun ist das Werk wieder aufgetaucht und diesmal recht erkannt worden, so daß es von dieser Bühne nicht nur nicht wieder verschwinden, sondern vielmehr diesmal von ihr aus den Siegeslauf über die anderen deutschen Theater antreten dürfte.‘ (N. Wiener Tageblatt.)

Ganz unwillkürlich drängt sich einem, der für die deutschen Theaterverhältnisse ausschlaggebenden Faktoren mehr oder weniger unkundigen Leser dabei wohl zu allererst die Frage auf, weshalb es denn gerade eine solche, vom großstädtischen Theaterbetriebe abgelegene Provinzbühne sein mußte, welcher hier die Ehre eines ersten Schrittes für ein seit Jahren wie in einer Versenkung verborgenes, edles Werk zufiel und nicht eines seiner glänzenden, mit weit reicheren Mitteln ausgestatteten Hoftheaterinstitute im Norden und Süden, Osten und Westen des Deutschen Reiches?

Allzu lebhaft werden wir dadurch an jene bitter traurigen Erfahrungen erinnert, die vor nun 30 Jahren Richard Wagner bei Begründung der ‚Bayreuther Blätter‘ in die Sätze zusammenfaßte: ‚In Deutschland ist wahrhaftig nur der ›Winkel‹, nicht aber die große Hauptstadt produktiv gewesen. Was wäre uns von je von den großen Marktplätzen, Ring- und Promenadenstraßen zugekommen, als der Zurückfluß des dort durch ›Gestank und Tätigkeit‹[1] verdorbenen einstigen Zuflusses der nationalen Produktion? Hier, wo sich Roheit und Servilismus gegenseitig den Bissen des Amüsements aus dem Munde zerren, kann nur wiedergekäut, nicht aber hervorgebracht werden. So wurde mir denn aus diesen ›Winkeln‹ des deutschen Vaterlandes am kräftigsten und ermutigendsten auch für mein Werk zugesprochen, während in den großen Markt- und Hauptstädten zumeist nur Spaß damit getrieben worden ist.‘ Es ist also — leider Gottes! — keine

[1] Siehe ‚Faust‘, 2. Teil, Akt 4, Szene 1.

neue Erfahrung, daß das mächtig wirkende Beispiel und Vorbild jener reich dotierten, durch einen starken Fremdenzufluß unterstützten, großen Hof- und Stadttheater keineswegs das nachahmenswerte sei und die Anregung auch einmal von anderswoher zu holen sein dürfte.

Für diesmal war es das vogtländische Plauen, dem der Ruhm zufiel, sich, im Sinne Wagners, als der ‚Winkel' bewährt zu haben, der den Mut besaß, seine eigenen Wege zu gehen. Und so wollen wir denn diesen tapferen Schritt nach vorwärts mit den warmen Worten begrüßen, mit denen das ebengenannte Wiener Blatt ihn deutet, nämlich: ‚Das deutsche Volk fängt an, sich selbständig (d. h. also ohne den bisher immer für nötig befundenen Vorgang von Berlin, Wien, Dresden, München usw.) mit Siegfried Wagners Kunst zu befassen und unbefangen an seine Werke heranzutreten. Und da geht es mit seiner Kunst, wie mit seiner Persönlichkeit: wer sie kennt, der muß sie lieben und wird sie verstehen. Schon regen sich auch andere Bühnen im Norden und Süden Deutschlands; der aufmerksame Beobachter ahnt nicht mehr bloß, sondern er sieht, daß das Eis gebrochen und die Bahn frei ist.'

Den vollen stürmischen Erfolg der Kunst Siegfried Wagners durch seinen ‚Herzog Wildfang' konstatieren auch die ‚Hamburger Nachrichten' (Kurt Mey) mit dem Hinzufügen, daß dieser Erfolg für die Zukunft vielleicht von nicht zu unterschätzender Bedeutung sei. ‚Denn hatte der jetzt auf der Lebenshöhe stehende Künstler schon durch seinen alles und alle überragenden Vater, den großen Meister von Bayreuth, dadurch zu leiden, daß man Vater und Sohn verständnislos verglich — denn verständnisvolle Vergleiche sind sehr wohl möglich, da jene z. B. die beiden einzigen Schöpfer von Gesamtkunstwerken sind — so kam hier noch eine teils mangelhaft unterrichtete, teils direkt boshafte Presse dazu, um Siegfried Wagners Kunst herabzusetzen, zu verunglimpfen und lächerlich zu machen. Daher teilte er bisher mit seinem Vater und auch mit seinem Großvater das Schicksal, einem voreingenommenen, ungläubigen und mißleiteten Publikum gegenüberzustehen. Die wenigen Gelegenheiten, die er leider bisher hatte, durch Aufführung seiner Werke dieses Publikum eines Bessern zu belehren, waren stets von Erfolg; aber die Kritik war ihm nicht günstig gesinnt, sie leugnete selbst die größten Erfolge hartnäckig ab und machte dadurch die Theaterdirektoren und Intendanten kopfscheu. Vor sieben Jahren gelang es sogar seinen Feinden, den ›Herzog Wildfang‹ bei seiner Uraufführung in München unmöglich zu machen, so daß nur noch wenige Bühnen sich matt daran wagten und das Werk von der Bildfläche bald verschwand. Nun ist es aber glänzend, und wohl für immer, wieder auferstanden in der industriellen Hauptstadt des sächsischen Vogtlandes, in Plauen. Das ›glänzend‹ bezieht sich allerdings mehr auf den Erfolg und die Güte der Aufführung, als (begreiflicherweise!) auf die Dekorationen und musikalischen Mittel. Aber was man selbst mit beschränkten und teilweise unzulänglichen Mitteln erreichen und zustande bringen kann, das hat sich wohl nie besser und erstaunlicher gezeigt, als in dieser Plauenschen Erstaufführung. Es war eine große Meisterleistung des ebenso begabten wie fleißigen Kapellmeisters Theodor Erler, dem der überaus große Erfolg — natürlich außer der Güte und Vortrefflichkeit des Werkes selbst — zu danken ist. Man denke sich nur die

ungemein komplizierte, fein nuancierte, kontrapunktisch reich verwobene Partitur von einem mittleren Orchester ausgeführt und nicht nur verdeutlicht, sondern hinreißend und zum Teil mit großer Leidenschaft gespielt! Neben ihm gebührt das erste Lob dem Theaterdirektor Hofrat Richard Franz für seine vortreffliche Oberleitung. Was das darstellende Personal betrifft, so ist es unmöglich, hier alle Namen zu nennen. Es mag sich zunächst mit dem Gesamtlobe begnügen, daß jeder einzelne sein bestes Können meist mit Begeisterung einsetzte, und daß wohl gerade deshalb die ganze Aufführung von einer Belebung und Abgerundetheit war, wie sie auch auf größeren und größten Bühnen zu den Seltenheiten gehört.'

Über den gleichen — unter dem oben näher bezeichneten Gesichtspunkt gewiß kultur- und theatergeschichtlich zu nennenden — Vorgang der Plauener Aufführung schreibt die Berliner Tägliche Rundschau: ‚Das zweite Bühnenwerk Siegfried Wagners, ›Herzog Wildfang‹, errang im Stadttheater zu Plauen einen stürmischen, von keiner Seite bestrittenen Erfolg, nach welchem wohl als sicher anzunehmen ist, daß es nicht nur dem Spielplan dieser Bühne dauernd einverleibt bleiben, sondern sich nunmehr auch siegreich seinen Weg über zahlreiche andere Theater bahnen wird. Bekanntlich war es vor 7 Jahren bald nach seiner Erstaufführung in München infolge dem Autor feindlicher Einflüsse und Ereignisse aus der Öffentlichkeit verschwunden. Nun ist es in alter Frische endlich wieder aufgetaucht; und man begreift nach dieser Aufführung wirklich nicht, wie es möglich war, einem so lebensprudelnden, im besten Sinne volkstümlichen Werke Anerkennung zu verweigern und seine Verbreitung zu verhindern. Es kann aber das freudige Bewußtsein genügen, daß derartiges diesmal nicht mehr möglich sein wird (?). Beginnt man sich doch endlich auch anderwärts darauf zu besinnen, daß man sich ins eigene Fleisch schneidet, wenn man einen so hervorragenden Autor vernachlässigt und die Aufführung seiner Werke konsequent unterbindet.'

Die im vorstehenden verlautbarten Gedanken über das kulturgeschichtliche Verhältnis von Großstadt- und Provinzialbühne fanden zu unserer Befriedigung alsbald nach ihrem Erscheinen ein willkommenes Echo in der Zeitschrift ‚Werdandi',[1] und zwar durch keine geringere Feder als die hierzu berufene Hans von Wolzogens; so daß wir uns nicht enthalten können, diese Betrachtungen wenigstens in verkürzter Gestalt den vorausgehenden anzuschließen.

[1] Im Februarheft 1909.

‚Man rühmt dem modernen deutschen Theater bedeutende Fortschritte nach, und es ist nicht zu leugnen, daß sich solche auch aufweisen lassen, wenn sie auch mehr dem ›Modernen‹ als dem ›Deutschen‹, und mehr dem Theater als der dramatischen Kunst gelten, und wenn auch die interessantesten Bewegungen und Bestrebungen auf eine gründliche Umwandlung des modernen Theaters überhaupt abzielen. Bei allem Rühmen verstummt aber nicht die Klage, daß junge deutsche Dichtung oder Musik, deutsches Drama in jeder ernsteren Form, wenn sie nicht eben der ›Moderne‹ sich anschließt, auf unserem Theater keinen Platz finden, selbst als wertvoll erkannte Werke nicht zur Aufführung gelangen. Man entschuldigt sich wohl damit, daß die meisten Versuche mit solcher deutschen Kunst auf der modernen Bühne mißglückt sind; was übrigens oft genug darin begründet sein mochte, daß eben der Geist des Theaters und der Werke nicht zusammenstimmten, und weder Interesse noch Talent vorhanden waren, den jungen deutschen Schöpfungen entsprechend gerecht zu werden, oder ihnen theatralisch aufzuhelfen.

‚Die gerühmten Fortschritte des Theaters gingen von den Großstädten aus; und das Großstädtische hat noch niemals neue deutsche Kunst hervorgebracht. Wie es schon der Begriff der Heimatkunst ausspricht, welche von den neueren dichterischen Versuchen den bestimmtesten Charakter trägt, ist es vielmehr die heimlich-trauliche Sphäre außerhalb der großen ruhelosen Arbeitszentren des modernen Lebens, wo poetischer Sinn etwa noch zu schöpferischer Anregung gelangen, wo dann auch seine Werke eher eine mehr entsprechende Stätte und ein geeigneteres Publikum zu finden erwarten könnten. Leider nur haben sich auch unsere kleineren Städte in allem, und so auch in ihren Theatern, ganz abhängig gemacht von den Moden und Manieren der Großstadt, deren neueste Sensationen sie mit ihren unzulänglichen Mitteln — denn auch alles, was Talent ist, verschluckt ja jener große Moloch — mühsam, oder die Mühen durch Leichtfertigkeit herabmindernd, ihrem neugierigen Publikum bekannt zu geben suchen.

‚Daß damit das Verderben deutschen Kunstsinns und deutscher Kunstübung, ja, der Stimmung für reine Kunstfreuden selber, auch in die stillen Winkel getragen wird, wo noch Eigentümliches ungestört von modischen Vorurteilen und Anforderungen, von parteilicher Preßkritik und Cliquewesen, sich regen und zeigen könnte, bekümmert anscheinend keinen unserer neuen Theaterreformatoren. Dennoch ist es, glücklicherweise, immer noch möglich und zeigt damit den Weg zu weiteren Möglichkeiten in dieser Richtung: daß von der Großstadt zurückgewiesene oder unbeachtete Werke echt deutscher Begabung und Art an anderen, lokalbeschränkten Stellen, ›Provinzialtheatern‹, wie man zu sagen pflegt, unter besonderem künstlerischem Eifer und mit eigentümlichem Stolze auf selbständige Leistung ins Leben gerufen und auch am Leben erhalten werden. Dies hat neuerdings wieder die trefflich gelungene und höchst beifällig begrüßte Aufführung von Siegfried Wagners ›Herzog Wildfang‹, einem grunddeutschen, liebenswürdigen und sinnvollen Werke, auf der Bühne der sächsischen Fabrikstadt Plauen bewiesen, wo man damit also ernsteren Kunstsinn zeigte, als ihn die große ›Kunststadt‹ München einst kundgab, deren Hofbühne dem Werke durch eine geradezu entstellende Wiedergabe das Odium der Mißlungenheit schaffen wollte . . .

II. Sieben Jahre später. (H. W. in Plauen und Gera.)

‚Nun zeigt das vergessene und ›zur ewigen Versenkung reife‹ Werk sich mit einem Male ganz lebendig, und es regen sich bereits, durch das Beispiel Plauens angefeuert, andere Provinzialtheater, dieser einmal durchaus ungroßstädtischen ›Sensation‹ sich zu bemächtigen. Hier wäre denn also auch die Nachahmung rühmlich und bedeutungsvoll, denn man sähe darin den Beweis, daß noch immer in Deutschland — nach Wagners Wort — ›der Winkel produktiv‹ sein kann.‘

Soweit der ‚Werdandi‘-Aufsatz, dessen Schluß auf die charakteristische Erscheinung Bezug nimmt, daß der in Plauen mit solchem Glück angestellte, in fünfmaliger Wiederholung des Werkes vor ausverkauftem Hause in seiner Wirkung befestigte Versuch zu einem selbständigen Vorgehen zunächst an der fürstlich Reußschen Hofbühne zu Gera zu weiterer Fortführung gelangt ist. Und zwar auf dem einfachsten und kürzesten Wege, der sich denken läßt: indem nämlich an das, bereits fertig einstudierte, Darstellungspersonal seitens der Geraschen Intendanz die Einladung zu einem Gesamtgastspiel erging und von der dortigen Direktion bereitwilligst akzeptiert wurde. Die Lokalpresse der fürstlich Reußschen Residenz berichtet des näheren über den Verlauf des festlichen Abends, zu welchem das Theater dicht gefüllt gewesen, die hohen Herrschaften vollzählig in ihren Logen erschienen und ein warmer Empfang dem Dichter-Komponisten zuteil geworden sei, als dieser, auf besonders an ihn gerichtete Einladung persönlich in Gera eingetroffen, an das Dirigentenpult trat, um den Taktstock zur Leitung seines Werkes zu ergreifen. Das Publikum nahm das lebensprühende, ebenso humor- wie gemütreiche Werk mit Begeisterung auf und spendete reichen Beifall, an dem sich auch der Erbprinz und sein Hof lebhaft beteiligten. ‚Wir möchten gern‘, fährt der ‚Werdandi‘-Artikel fort, ‚diese neue Erfahrung als ein gutes Omen betrachten, daß die kleineren Theater in unserem so bühnenreichen Vaterlande sich auf ihren eigenen Kulturberuf zu besinnen und sich von dem großstädtischen Geschmackszwange zu befreien anfangen.‘ Auf der anderen Seite gäbe es vielleicht kein günstigeres Mittel, um durch wiederholte Beispiele dieser Art schließlich auch unseren glänzenden Hof- und Stadttheatern ein frischeres, vor allem ein deutscheres Lebensblut einzuflößen, als es trotz aller reichen Dotationen und alles Fremdenzuflusses ihrer Zuschauerräume gegenwärtig in ihnen pulsiert, wo ihnen allein die Initiative für das deutsche Repertoire überlassen bleibt.

An Plauen und Gera reihten sich zunächst die Stadttheater zu Halle (27. Februar 1910 und Halberstadt (9. März), letzteres wiederum auf dem Wege eines Gesamtgastspiels, zu welchem das ganze Opern-Ensemble des Hallischen Theaters — ca. 150 Personen — im Sonderzug in die Nachbarstadt sich begab. Wiederum strömte ein mannigfach zusammengesetztes kunstfreundliches Publikum unserer Großstädte Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig und München in die ‚Provinz', um hier zu sehen und zu hören, was ihm an seinem Heimatsorte vorenthalten war. Und wiederum ‚rauschte' es in den Blättern, wenn auch diesmal vorherrschend im freundlichen Sinne. ‚Wer die Tyrannei Berlins auf dem Gebiete des deutschen Theaterwesens kennt', rief Dr. Manz in der ‚Tägl. Rundschau', ‚wer da weiß, wie genau man in den Direktionsstuben der Provinztheater nach den klingenden Kassen- und literarischen Kursberichten von der Spree lauscht, der wird jeden Direktor eines großen oder kleinen Stadttheaters als mutigen Mann preisen müssen, sofern er einmal wagt, seinen kritischen Abonnenten etwas Künstlerisches anzubieten, das noch nicht den Berliner Erfolgsstempel trägt. Unter Umständen nimmt dieser Wagemut sogar den Charakter einer moralischen Tat an, wenn durch solche Befreiung vom Berliner Erfolgsjoch gleichzeitig Werke ans Tageslicht gelangen, die einem in der ›ersten Theaterstadt der Welt‹ aus den verschiedensten Gründen vorenthalten werden.'

‚Die Erstaufführung von Siegfried Wagners Herzog Wildfang', meldet der Berliner Börsen-Courier, ‚bildet einen Glanzpunkt in der Geschichte des Hallischen Stadttheaters unter der Direktion Hofrat Richards. Das heitere Werk mit seinem tiefen Humor, seinem ebenso rührenden wie fesselnden Inhalt, seinen poetischen und musikalischen Schönheiten hielt das Publikum in einem völligen Bann, der sich nach dem prachtvollen dritten Akte zu einem so spontanen Enthusiasmus steigerte, daß man von einem ganz ungewöhnlichen Erfolge sprechen kann. Das Werk, in seiner Struktur eines der feinsten musikalischen Lustspiele, erobert sich immer mehr Bühnen. Die Aufführung selbst stand unter einem glücklichen Stern. Herr Oberregisseur Theo Raven hatte entzückende Bühnenbilder geschaffen, die schwierigen Massenszenen waren glänzend arrangiert; die Einzelleistungen ... waren scharf umrissene Gestalten. Kapellmeister Ed. Mörike bot eine fein abgetönte, peinlich durchgearbeitete Orchesterleistung. Die Ovationen, die das völlig ausverkaufte Haus dem anwesenden Komponisten am Schlusse brachte, waren ganz ungewöhnlich laut, ehrlich und warm. Wer die ›dynamischen Schattierungen‹ des Theaterapplauses zu unterscheiden vermag, der mußte den unbedingten Erfolg zugeben.' ‚Das Eine stand sofort klar,' fügt in dieser Beziehung die ‚Tägl. Rundschau' hinzu, ‚hier handelte es sich nicht um jenen ›persönlichen‹ Erfolg, mit dem voreingenommene Beurteiler die Premieren Siegfried Wagners abzutun pflegen: hier war der zündende Funke aus dem Werk selbst in die Hörerschar übergesprungen!'

Die ‚Hamb. Nachrichten' (Ferd. Pfohl) bezeichnen diese Aufführung als einen ‚glänzenden Sieg'. ‚Herzog Wildfang, die zweite Oper Siegfried Wagners, ist ein frisches, jugendfrohes Werk, ein reizendes Musiklustspiel, das — der Himmel weiß, wie das geschah — im Lauf der Jahre ganz von den Bühnen verschwunden und sogar in den Ruf einer ausgemachten Mißgeburt geraten war. Nun hat das Stadttheater in Halle mit einer

überraschend temperamentvollen, das dramatische Moment wirkungsvoll herausarbeitenden Aufführung, die wie aus einem Guß war, der liebenswürdigen, witzigen und anmutigen Oper eine Ehrenrettung erfreulichster Art bereitet. Dieses Werk vernachlässigen, heißt ihm Unrecht tun und der Opernbühne eine Schöpfung entziehen, die ein Recht hat zu leben. Hoffentlich ist der Sinn und die Freude am Einfachen und Gesunden dem ›modernen Kulturmenschen‹ in der Elektra- und der Salome-Epoche nicht dauernd abhanden gekommen: unter dieser Voraussetzung dürfte man glauben, daß auch eines Tages Herzog Wildfang wieder zur — unbestrittenen — Regierung gelangen wird.'

‚Das Stadttheater zu Halle', heißt es weiter in dem von uns bereits zitierten eingehenden Bericht der Berliner ‚Tägl. Rundschau',[1] ‚lud zur ersten Aufführung des ›Herzog Wildfang‹ ein und brachte diese Lustspieloper, die einst in München niedergepfiffen wurde und dann u. a. in dem verhältnismäßig kleinen Plauen fünf ausverkaufte Häuser erlebte, in einer wahrhaft ›gregorianischen‹ Inszenierung und mit stärkstem Erfolg. Hier hatten sich drei Kräfte zu glücklichem Tun vereinigt: neben Herrn Direktor Richards amtierten mit all jener treuen Hingabe und peinlichen Genauigkeit, die ihnen bei ihrer Bayreuther Tätigkeit zu Fleisch und Blut geworden ist, die Herren Theo Raven als Spielleiter und Herr Kapellmeister Eduard Mörike (ein Neffe des Dichters) als musikalischer Leiter. Die Frische der solistischen Darstellung, das Temperament und die flotte Beweglichkeit der Chormassen, und vor allem die geradezu mustergültige Deutlichkeit der Aussprache bei allen Beteiligten ergaben ein szenisch-musikalisches Gesamtbild, das in Halle selbstverständlich zu sein scheint, uns (aus der ›Großstadt‹) Zugereisten aber als ein ›lieblich Wunder‹ erschien. Gleich der erste Akt versetzte so hurtig in das Leben einer kleinen deutschen Residenz Ende des 18. Jahrhunderts, hatte so viel von jener ›Meistersingerluft‹, die wir so sehnlich für unsere zeitgenössische Opernliteratur wünschen müssen, daß des Staunens und des freudigen Jubels kein Ende war.' Und mit Bezugnahme darauf, daß um die gleiche Zeit Magdeburg den ‚Banadietrich', Schwerin den ‚Kobold' gebracht hatte, das Berliner Kgl. Opernhaus aber die Verpflichtung, neben dem alten Bestand der Opernliteratur nach Neuland auszuspähen, neidlos und großmütig — den Provinztheatern überlasse, heißt es dann weiter: ‚Also, eine regelrechte musikalische Einkreisung der Hauptstadt, die seit bald einem Jahrzehnt (seit dem ›Bärenhäuter‹) nicht mehr die Möglichkeit gehabt hat, ihr Urteil über die musikalische Befähigung des Sohnes von Richard Wagner nachzuprüfen! Unser königliches Opernhaus hat uns diesen Winter wieder viel versprochen und blutwenig gehalten. Die Spielzeit hat längst ihren Zenit überschritten, und was ist seit dem unglückseligen ›Sardanapal‹ des Vorjahres die einzige größere Tat? Die Neuinszenierung des ›Propheten‹, jenes Dokuments einer verlogenen Geschicklichkeitskunst, das uns in diesen Tagen ein bekannter Kritiker — offenbar, um zum Traurigen das Heitere zu fügen — nun gar noch als ›Heimatkunst‹ anzupreisen versucht hat!' Ist denn Jerusalem die Welt? Oder im gegenwärtigen

[1] ‚Ein musikalischer Ausflug' von Gustav Manz. Enthalten in der ‚Tägl. Rundschau' vom 3. März 1910.

Falle vielmehr: ist denn Berlin Jerusalem? Möge es denn auch weiter derjenigen ‚Heimatkunst' genießen, die es sich selber auserwählt oder doch in stumpfer Indolenz widerstandslos über sich ergehen läßt! Bis es sich dann eines Tages, nach aller jahrzehntelangen Vergewaltigung durch undeutsche Einflüsse jeder Art, vielleicht darauf besinnen wird, daß es doch im Grunde eigentlich die Hauptstadt des Deutschen Reiches ist und mithin auch den Anspruch darauf, ja die Pflicht hat, der Sitz und die Pflegestätte neuer originaler deutscher Kunst zu sein.

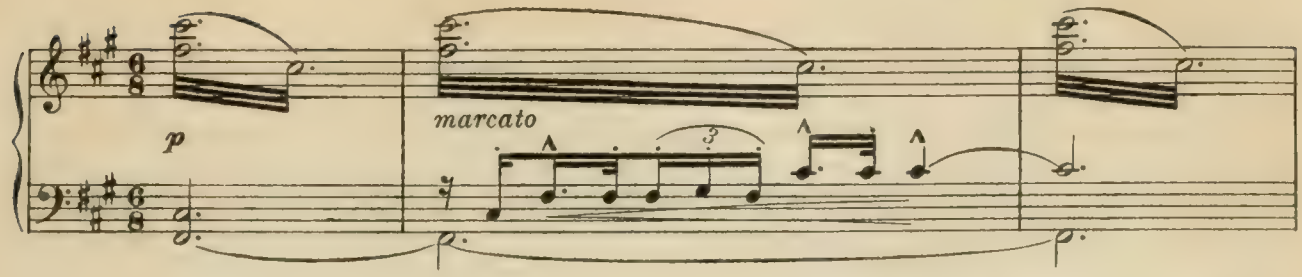
Damit beschließen wir für diesmal, ohne fernere Reflexionen über das zuletzt angeschlagene Thema, das Kapitel: ‚Herzog Wildfang im Spiegel der musikalischen Kritik'.

III.
Der Kobold.

1. Die Koboldsage bis auf Siegfried Wagner.
   - I. Die Wortbedeutung des ‚Kobold'-Namens.
   - II. Zur Naturgeschichte des Koboldes.
   - III. Wesen und Herkunft des Hausgeistes.
   - IV. Die Koboldsage bei Siegfried Wagner.
2. ‚Der Kobold' von Siegfried Wagner. Übersicht über die dramatische Handlung.
3. Zu Siegfried Wagners ‚Kobold'.
   - I. Die Sage vom treuen Ekhart.
   - II. Der Talisman und Anderes.

1.

Die Koboldſage bis auf Siegfried Wagner.



Hörteſt Du nie von den Kobolden ſagen,
die nächtlich ſchwirrend ruhelos irren,
wo Mitleid ſie fänden, ihr Leiden klagen?
Hier helfen die guten, dort drohen die böſen;
allüberall wirrend, treiben ſie's Weſen.
(Der Kobold.)

Siegfried Wagner, ſagt der geiſtvolle Hamburger Kritiker Ferd. Pfohl, hat die Koboldſage ‚in den tragiſchen Adelſtand erhoben'. Die Erinnerung an all dieſe kleinen Hausgeiſter, die Heinzelmännchen, Tatermänner, Butzemänner und Alraune habe ſich zwar in voller Friſche lebendig erhalten; die munterſten von dieſen Nachtgeſpenſtern, die Kobolde, ſogar in der täglichen Umgangsſprache, in der kalten, ſeelenloſen, Geiſtern und Spuk ſicher nicht allzu freundlich geſinnten, Werktagsproſa ihr Recht behauptet; dagegen habe ſich ſo manches von der Naturgeſchichte des Koboldes aus unſerem Gedächtnis verloren. ‚Im Laufe der Zeiten ſank er zu einem kleinen Rumor- und Poltergeiſt herab; zu einem Symbol des Schabernacks und putziger Geſchäftigkeit, zu einem humoriſtiſchen Schnörkel. Nachdem er lange degradiert geweſen, entſtand ihm in Siegfried Wagner ein Retter, der ihm ſeine frühere Bedeutung zurückgab.'

Diese ‚frühere Bedeutung' des Koboldes und die auf ihn bezüglichen Überlieferungen sollen uns nun im nachstehenden beschäftigen, indem wir dabei zunächst einmal rein linguistisch von seinem — in das tiefe Mittelalter, ja in die germanische Urzeit zurückreichenden — Namen ausgehen.

I. Die Wortbedeutung des ‚Kobold'-Namens.

Selbst die bloße Bedeutung des Namens ‚Kobold' war, unter dem gleichen Einfluß jener ‚Degradation' des Hausgeistes zum bloßen neckischen Poltergeist, seltsam verdunkelt und herabgesetzt. Noch der eigentliche Begründer der deutschen Mythenforschung als Wissenschaft, ging in der 1854 erschienenen dritten Ausgabe seiner ‚Deutschen Mythologie' für die Erklärung des Wortes auf einen fremden Ursprung, auf das altgriechische kóbālos, lat. cobălus, covălus zurück,[1] mit der Bedeutung ‚Spaßmacher, Possenreißer'. Aus diesem lateinischen cobălus, das im Mittellateinischen auch gobelinus lautet, soll das Französische angeblich sein gobelin (englisch: goblin, hobgoblin) geformt haben; im Deutschen sei daraus ‚Kobolt' geworden, mit einem am Ende des Wortes hinzugefügten -t, weil ‚unsere Sprache für ungeheuere, geisterhafte Wesen die Formen auf -olt liebt'. Man hätte wohl auch an einen, ebenso rein äußerlich assimilierenden Einfluß der beliebten Endung -bold (-bold oder -bald = kühn, in: Tückebold, Trunkenbold, Sauf- oder Raufbold, Witzbold, Kurzbold usw.) denken können, welcher der Name des Hausgeistes in seinem Schlußteil unbewußt ähnlich gemacht worden sei. Um es gleich vorwegzunehmen: die spätere sprachliche Forschung hat dem nicht beigestimmt, vielmehr eine gänzlich verschiedene Herkunft und Ableitung für die allein richtige erklärt.

Die künstliche Deutung des deutschen ‚Kobold'-Namens aus dem griechischen Kóbālos gehört nicht Jakob Grimm als Erfindung an, sondern er fand sie bereits bei älteren Forschern vor. Sie führt auf Wachter (1737) zurück, dem aber schon Kilian vorausging. Adelung berief sich in seinem deutschen Wörterbuche[2] auf die einmal angenommene griechische Herkunft und ging so weit, für unser ‚Kobold' selbst in erster Bedeutung ‚Possenreißer' anzusetzen. Im Griechischen nämlich bedeutet das fragliche Urwort kóbālos an sich nichts mehr und nichts weniger als einen Menschen, der sich durch Possen, Späße, Pfiffe und Betrügereien ernährt, einen Gauner, Spitzbuben, Possenreißer, Schmarotzer, stets mit dem, davon unzertrennlichen Nebenbegriff der Schlauheit und Verschmitztheit. Es wird späterhin, und erst in zweiter Linie, von eben solchen Geistern gebraucht, faunischen oder satyrähnlichen Gestalten aus dem Gefolge des Bacchus, also schalkischen Neckegeistern.[3] Von hier aus ließ sich durch das lateinische cobălus rein sprachlich, wie es schien, leicht die Brücke zum gobelinus usw. hinüberschlagen; und doch ist ersichtlich die spätmythologische Anwendung des Wortes im Griechischen selbst nur eine abgeleitete, aus zweiter Hand; seine erste und nächste Bedeutung gehört vielmehr dem alltäglichen Leben an und hat durchaus nichts Geisterhaftes an sich.

Die besondere Neigung älterer Zeit, des frühen Mittelalters, wie der späteren humanistischen Periode, Deutsches aus fremdem Ursprung zu erklären und dafür am liebsten recht in der Ferne zu suchen, bekundet sich nicht allein in jener früher beliebten Ableitung aus dem ganz abliegenden griechischen kóbālos, sondern selbst aus dem Arabischen, wo alchoblo (al ist der Artikel) einen Spukgeist oder bösen Dämon bezeichnet.[4] Allein, wie es auch mit französischem gobelin (ein Geist, mit dem man z. B. die Kinder schreckt) und mittellateinischem gobelinus bestellt sein mag: für unser ‚Kobold' reicht das griechisch-lateinische Wort weder nach Form noch Inhalt aus; es ist vielmehr allein aus sich selbst zu erklären.

[1] Der Akzent bezeichnet die Betonung, der Quantitätsstrich über dem ā die Länge des Vokals. Das lateinische Wort hat den Akzent, wohlgemerkt, wegen dieser Vokallänge auf der vorletzten Silbe. — [2] ‚Versuch eines deutschen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen' (5 Teile, Leipzig 1777/86), welches er unter dem Titel ‚Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart' (4 Teile, 1793/1801) verbessert und vermehrt herausgab. — [3] Vgl. Lobeck, Aglaophamus, S. 1308 ff. — [4] Vgl. hierzu Ernst Köhler, ‚Volksbrauch, Aberglaube, Sagen und andere Überlieferungen im Vogtlande, ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Vogtländer' (Leipzig, Fleischer), der noch im Jahre 1867 diese höchst problematische Herkunft des ‚Kobold'-Namens auf S. 478 seines höchst fleißigen und gediegenen, für die Forschung äußerst wertvollen Buches ganz apodiktisch hinstellt und sich dafür kurz und gut auf das ‚Lausitzer Magazin', Band XLI, S. 85 beruft.

I. Die Wortbedeutung des ‚Kobold'-Namens.

Und hierbei ist das Wort zu allererst in seiner älteren, ursprünglichen Form und Anwendung zu beachten. Dreierlei springt dabei vorzüglich in das Auge.

1. Wir sprechen heute das Wort ‚Kobold' mit einem langen ō in der ersten Silbe. Diese Vokallänge hat indes wenig zu sagen. Sie stellte sich in der sog. neuhochdeutschen Sprachperiode — seit Luther — als eine ziemlich allgemeine Erscheinung in der Mehrzahl der betonten Silben ein. Auch in den früher kurz gesprochenen. Das Volk sagt mundartlich z. B. noch heute ‚Vatter', wo sich bei uns ‚Vater' mit langem ā zweifellos festgesetzt hat: Wörter wie Weg, Tal, Hahn, Vogel, Herde, Erde, Regen, Wert, Fahrt u. a. hatten früher kurzen Vokal, und haben ihre Dehnung erst in der bezeichneten Periode erhalten. Nicht allein in älterer Sprache, sondern noch heutzutage in mitteldeutscher Volksmundart lautet das Wort noch ‚Kobbelt' oder ‚Kubbelt'. Dergleichen Hinweise sind nun aber etymologisch nichts weniger als gleichgültig. Auch in späten Bibelausgaben findet sich an jener Stelle des Jesaias (34, 14), wo nach Luthers Wiedergabe von ‚Feldteufeln' und ‚Kobolden' die Rede ist, die Schreibung Kobbolt, in welcher die ursprünglich echte Kürze — vermittelst der Doppelkonsonanz —sich bezeugt.

2. Eine andere, auffällige Abweichung der Schreibart des Wortes ist in dem verhärteten Auslaute -t (für -d) zu suchen. Noch im 15. Jahrhundert schreiben — zufolge Grimms Wörterbuch — Rädlin, Ludwig u. a. so; selbst noch Lessing, Wieland, Claudius, Voß, Matthison. Sogar die Dativform ‚dem Kobolte' tritt uns noch bei Lessing entgegen,[1] und dieses -t am Schluß ist wahrscheinlich das echte, wiewohl andererseits bereits im Mittelhochdeutschen die zwiefache Mehrzahlform ‚Kobolte' und ‚Kobolde' sich findet. Hier scheint in der Tat die erwähnte, in der Wortbildung so gewöhnliche Endsilbe -bold ihren assimilierenden Einfluß ausgeübt zu haben.

3. Drittens und endlich tritt uns als ein bedeutsames Indizium für die ursprüngliche Gestalt und Bedeutung des Wortes der Umstand entgegen, daß es da, wo es in metrischer Verwendung erscheint, also bei den mittelhochdeutschen Dichtern, keine feste, sondern eine wechselnde Betonung hat, bald auf dem ersten, bald auf dem zweiten Wortteil, also bald: Kóbolt, bald: Kobólt. Offenbar hatte man bei dem dunklen Worte noch das Gefühl der Zusammensetzung aus zwei Bestandteilen, zwei ursprünglich selbständigen Wörtern.

Mit dieser letzteren Konstatierung sind wir der Sache selbst schon um ein Wesentliches näher getreten. Es handelt sich hiernach um ein zusammengesetztes Wort, dessen zweiter Teil -olt oder -old ist, mit einem beginnenden Konsonanten, der sich vorausgehendem b so assimilieren konnte, daß er eine Verdoppelung bildete und etwa nur in dem o eine Vokalverdumpfung hinterließ. Eine solche Zusammensetzung begegnet uns nun — um ein recht bekanntes und durchsichtiges Beispiel herauszugreifen — in dem genau entsprechend gebildeten Worte ‚Herold', in dessen zweitem Teil die Wurzel des Wortes ‚walten' verborgen steckt und dessen verschwundenes w gleicherweise eine Verdumpfung des a zu o hinterließ. Wir haben demnach in dem ‚Kobold' zunächst, noch ohne eine bestimmte Vorstellung von der ursprünglichen Bedeutung des ersten Wortteiles (des sog. Bestimmungswortes) reinlautlich einen ‚Kobwalt': wozu auf das genaueste der Umstand paßt, daß wir, wie bei dem ursprünglich noch doppelformigen ‚Herold' und ‚Heralt' (vgl. Herald-ik) im älteren Deutsch, ja in bloß scheinbar abweichender Bedeutung noch heute, neben ‚Kobold' auch die Form ‚Kobalt' antreffen. Den altgermanischen ‚Heereswalter', ‚Heerbeamter' finden wir, wie andere Ausdrücke aus dem Kriegswesen, in den romanischen Sprachen als Lehnswort deutschen Ursprunges wieder: italienisch araldo, mittellateinisch heraldus, altfranzösisch héralt, neufranzösisch héraut; sämtlich auf einem vorauszusetzenden altdeutschen heriwaldo, hariwaldo beruhend, welches zwar nicht direkt in dieser Form erhalten ist, aber sprachgesetzlich genau so erschlossen werden kann, als wenn es sich in dieser Gestalt bei irgendeinem Schriftsteller antreffen ließe. Im Altsächsischen lebt als Eigenname Hariold, altnordisch Harald weiter, jedenfalls ein altgermanischer militärischer Terminus technicus.

Mit einem kräftigen Schritt vorwärts gelangen wir nun auch der noch unbestimmt gelassenen, ersten Hälfte des ‚Kobwalt' auf die Spur. Bei dem zwar reichhaltigen, dennoch aber trümmerhaften Bestande, in welchem die althochdeutsche Sprache auf uns gekommen ist, besitzen wir zwar das vermißte Bestimmungswort unserer Zusammensetzung wiederum nicht direkt und unmittelbar. In unserer heutigen Sprache begegnet es uns nur in dem Worte ‚Koben', ‚Kofen', mit der Bedeutung von ‚Stall, Schweinestall, Käfig'. Die ursprünglich allgemeinere Bedeutung steht aber nicht erst bloß zu vermuten. Sie tritt uns durch mannigfache Belege bis zur Gewißheit deutlich vor Augen. Der ‚Koben' war ursprünglich in seinem

[1] Die betreffenden Stellen sind weiterhin (S. 139 Anm.) wörtlich angeführt.

Gebrauch nicht auf die Tier-, resp. Schweinewohnung beschränkt. Sogar bis ins Neuhochdeutsche hinein zeigt sich die ältere Bedeutung ‚Hütte, Wetterdach, Verschlag' wohlerhalten. Im Angelsächsischen ist das entsprechende cofa als ein edles Dichterwort für ‚Gemach, Schlafgemach' im Gebrauch.[1] ‚Ein gotisches kuba, das diesen Worten zugrunde zu legen ist, fehlt. Das Wort ist aber echt germanisch, was die der Bildung nach notwendig aus einer weit älteren Zeit stammende Ableitung chúbisi, Hütte, beweist'.[2] Der Koben, Kofen war wohl ursprünglich ein mehr versteckter, heiliger Raum im Hause, etwa das Schlafgemach, so daß uns die ‚Kobolde' in ihrer eigensten ursprünglichen Bedeutung als ‚Schirmer des Schlafgemachs' entgegentreten. Gotisch wäre eine — nicht erhaltene — Grundform kubawalda vorauszusetzen. Neben ‚Kobold' treffen wir sowohl im Mittelhochdeutschen, wie auch im Neuhochdeutschen die selteneren Nebenformen ‚Oppold, Opold', sie führen mit gleicher Ersichtlichkeit auf ein altes ôtwald (got. audawalda, nicht erhalten zurück, in der Bedeutung: ‚Herr des Reichtums'. Der erste Teil, das alte ôt ‚Reichtum', ist bloß in Eigennamen, wie Ottokar, Otfried auf uns gekommen; auch ‚Edward', ‚Eduard' (engl. Eadward) gehört dazu.

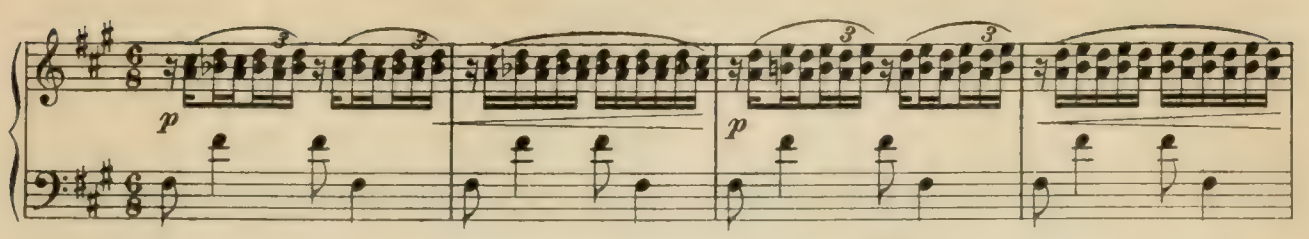
Man sieht, der Begriffsinhalt des ‚Kobold'-Namens ist durchaus heimisch und wurzelt so in der eigenen Vorzeit germanischer Völker, daß die Einführung eines fremden Namens, wie des lateinischen cobălus, covălus, und das Preisgeben eines uralt überlieferten zu dessen Gunsten völlig undenkbar ist. ‚Eine gelehrte oder kirchliche Benennung des Hausgeistes als covalus', bemerkt dazu das Grimmsche Wörterbuch, ‚wäre wohl denkbar (sie fehlt aber); die Zeugnisse für ›Kobold‹ jedoch (als ›Kobwalt‹ in dem eben ausgeführten Sinne) kommen tief aus dem Schoße des Volkes. Es war ein alter Hausgott.' Als solcher, oder solche, entsprechen die Kobolde genau den altrömischen Laren und Penaten.

Noch im 16. Jahrhundert bezeichnete Trochus die römischen Laren (Hausgötter, Herdgötter) verdeutschend als ‚Kobolde': ‚lares foci sunt vulgo kobelte'. Als echt germanische Hausgötter gefaßt, dürfen die Kobolde — ‚Kobwalte' — den angelsächsischen cofgodas gleichgestellt werden; leider sind die direkt entsprechenden altsächsischen Formen cofold oder cofwealt unbezeugt. Den Angelsachsen aber wurden im 9. Jahrhundert die lateinischen Laren und Penaten direkt, wie es durch Trochus im 16. mit den Kobolten geschah, als cofgodas, cofgodu verdeutlicht. Die Kobolte werden demnach, wie in der Sache, so auch im Namen, nichts anderes gewesen sein, als diese älteren cofgodas: Geister, die des innersten Hausraumes walten. Nach Grimms Mythologie (I, 468. 424) kann man ihnen einen besonderen Bezug auf den Herd des Hauses zuschreiben, unter dem sie öfters hervorkommen. Als Hadding winters zu Abend aß, steckte plötzlich eine Erdfrau am Herd den Kopf aus dem Boden, und reichte ihm frisches Kraut dar. Die ‚Schirmer des Schlafgemachs' erscheinen demgemäß gleichzeitig als Herdgötter. Im übrigen hebt Grimm an den Hausgeistern hervor, daß sie — im Unterschied von jener Erdfrau' — lauter männliche Wesen sind, nie weibliche; wo sich weibliche Wesen den koboldischen nähern, sind es herabgesunkene Göttinnen.

Wir treffen auch auf die Nebenformen ‚Kobel', kobele, kobelîn, cobalein (oder ‚Bergmännchen'). Sie sind wohl als eine eigene Diminutivbildung, ohne den zweiten Wortteil, unmittelbar von kob genommen. Und auch französisches gobelin erklärt sich am Ende wohl eher aus altem kobelîn, als aus jenem in der Luft schwebenden lat. covalus.

[1] Unmittelbar auf angelsächsisches cofa führt zurück englisch cofe, ‚sicheres Obdach, Nest', pigeon-cofe ‚Taubenschlag'. Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch (Straßburg, Trübner 1889), sub voce ‚Koben'. — [2] Kluge a. a. O.

II. Zur Naturgeschichte des Koboldes.



Schnell, in hurt'gem Lauf,
Federchen, schaff' im Haus!
Wüst ist's noch und kraus!
Bergt alles fein ins Eckchen hinein!
Mutterzank ist sonst ihr Dank.
Hütchen, du blinker! Stiefelchen, flinker!
Luftgezwerg! Eilt ans Werk!
Eh' blaß und matt die Nacht sich neigt,
Eh' Himmelskönig gülden steigt!

(Der Kobold.)

Kobolde sind demzufolge, im ältesten germanischen Volksglauben, Hausgeister, Beschützer des Herdes und des Schlafgemaches, Mehrer des Gutes und tätige Förderer des gesamten Hauswesens. Sie haben ihren Sitz im innersten Hausraum; man kann ihnen aber auch einen besonderen Bezug auf den Herd des Hauses zuschreiben, unter dem sie hervorkommen: hier — unter dem Herd — scheint gleichsam die Tür, der Eingang zu ihrer unterirdischen Wohnung zu sein. In der Altmark haben sie ihren Sitz unter dem ‚Okel', d. i. unter dem Winkel, den die Dachsparren bilden. Unter dem Volke geht noch lange der Glaube, daß sie den Wohlstand im Hause mehren. Wenn bei einem der Reichtum unbegreiflich wächst, so heißt es von ihm: ‚er hat den Kobold (im Hause)'; er

wird mit Neid angesehen und gilt doch für unheimlich. In der Urzeit hatte wahrscheinlich jeder seinen Kobold im Hause. ‚An einigen Orten', melden die Grimmschen deutschen Sagen, ‚hat fast jeder Bauer, Weib, Söhne und Töchter, einen Kobold, der allerlei Hausarbeit verrichtet, in der Küche Wasser trägt, Holz haut, Bier holt, kocht, im Stall die Pferde striegelt, den Stall mistet u. dgl. Wo er ist, da nimmt das Vieh zu, und alles gedeiht und gelingt. Noch heute sagt man sprichwörtlich von einer Magd, der die Arbeit recht rasch von der Hand geht: sie hat den Kobold. Wer ihn aber erzürnt, der mag sich vorsehen. Verändert sich auch das Gesinde, so bleibt er doch; ja die abziehende Magd muß ihn ihrer Nachfolgerin anempfehlen, damit diese sein auch warte. Will diese nicht, so hat sie beständiges Unglück, bis sie wieder abgeht.'

Über ihre äußere Erscheinung heißt es: ‚man glaubt, sie seien rechte Menschen in Gestalt kleiner Kinder, mit einem bunten Röcklein' (D. Sagen I, 92). Der Kobold kann sich nach Gefallen dem Menschen sichtbar oder unsichtbar machen. Unschuldigen spielenden Kindern hat er sich immer gezeigt. ‚Am Hofe des Bischofs Bernhard von Hildesheim hielt sich ein Geist auf, der sich von jedermann in einem Bauernkleide unter dem Schein der Freundlichkeit und Frömmigkeit sehen ließ: auf dem Haupte trug er einen kleinen Filzhut, wovon man ihm den Namen Hütchen (auf niedersächsisch: Hödeken) gegeben hatte. Er wollte die Leute gern überreden, daß es ihm vielmehr auf ihren Vorteil als ihren Schaden zu tun wäre; daher warnte er bald den einen vor Unglück, bald war er dem anderen in einem Vorhaben behilflich. Es schien, als trüge er Lust und Freude an der Menschen Gemeinschaft, redete mit jedermann, fragte und antwortete gar gesprächig und freundlich.' Die Sage legt ihnen gern rotes Haar oder roten Bart bei, der spitze rote Hut mangelt selten. Der ebengenannte hildesheimische Kobold ‚Hütchen', ferner ‚Eisenhütel' oder ‚Hopfenhütel' (die einen Hut von Eisen oder mit Hopfenlaub umkränzt tragen), führen davon ihren Namen. ‚Es genügt dem Hausgeist an geringem Lohn: einen Hut, eine rote Kappe, einen bunten Rock mit klingenden Schellen hält er sich aus' (Myth. I, 479). Hut und Kappe hat er mit den Zwergen gemein, darum auch das Vermögen, sich unsichtbar zu machen: auf dieses letztere weist eben der Name ‚Hütchen' hin.

Auf dem alten Schlosse Hudemühlen, das im Lüneburgischen nicht weit von der Aller gelegen war, zeigte sich ein Kobold, namens Hinzelmann, gar zutätig und fleißig in allerlei Arbeit. ‚In der Küche hantierte er nachts, und wenn die Köchin abends nach der Mahlzeit Schüssel und Teller unabgewaschen durcheinander in einen Haufen hinsetzte, so waren sie morgens wohlgesäubert, glänzend wie Spiegel, in guter Ordnung hingestellt. Auch verlor sich niemals etwas aus der Küche; oder war ja etwas verlegt, so wußte es Hinzelmann gleich in der verborgenen Ecke, wo es steckte, wiederzufinden und gab es seinem Herrn in die Hände. Hatte man fremde Gäste zu erwarten, so ließ sich der Geist sonderlich hören, und sein Arbeiten dauerte die ganze Nacht: da scheuerte er die Kessel, wusch die Schüsseln, säuberte Eimer und Zuber. Die Mägde warnte er oft vor dem Unwillen ihrer Frau, und erinnerte sie an irgendeine Arbeit, die sie nun anfangen sollten. Ebenso geschäftig zeigte sich der Geist auch im Stalle: er wartete die Pferde, striegelte sie fleißig, daß sie glatt anzusehen waren wie ein Aal; auch nahmen sie sichtbarlich zu,

wie in keiner Zeit, also daß sich jedermann darüber verwunderte' (Brüder Grimm, Deutsche Sagen I, S. 106/107).

Für die geleisteten Dienste muß der Hausgeist bereits in Urzeiten sein ihm gebührendes Opfer erhalten haben.[1] Einen Rest davon bewahrt wohl die sächsische Redensart: ‚in der Käsespitze steckt der Kobold'; man schneidet diese letztere wohl auch hier und da weg und legt sie beiseite, ursprünglich gewiß für den Hausgeist. Sonst ist Milch und Semmel die Speise, die ihm täglich gebührt. Dienstboten, die sich gut mit ihm stehen, setzen von den Speisen ein besonderes Näpfchen beiseite; wahrscheinlich davon führte ein schweizerischer Kobold den Namen ‚Napfhans'. Der Geist ist genügsam und nimmt mit einer Schale Grütze, einem Stück Kuchen, einem Glase Bier vorlieb, die ihm alsdann hingestellt werden. Oft geschieht es auch nur an Festtagen oder einmal wöchentlich. An solchen Abenden hat er nicht gerne, daß außerhalb oder innerhalb der Tür eine lärmmachende Arbeit vorgenommen werde (Myth. I, S. 478/479). ‚Hat die Köchin einen Kobold zu ihrem heimlichen Gehilfen angenommen, so muß sie täglich um eine gewisse Zeit und an einem besonderen Ort im Haus ihm sein zubereitetes Schüsselchen voll guten Essens hinsetzen und ihren Weg weitergehen. Tut sie das, so kann sie faulenzen, am Abend früh zu Bette gehen und wird dennoch ihre Arbeit morgens beschickt finden. Vergißt sie das einmal, so muß sie in Zukunft nicht nur ihre Arbeit wieder selbst tun, sondern sie hat nun auch eine unglückliche Hand, indem sie sich in heißem Wasser verbrennt, Töpfe und Geschirr zerbricht, das Essen umschüttet, also daß sie von ihrer Herrschaft notwendig ausgescholten wird. Darüber hat man den Kobold öfters lachen und kichern gehört.' Bekannt ist die Sage von dem Kobold in der Dorfmühle bei Rinteln, in welcher abends spät zwei Studenten um Nachtherberge baten. Der Müller wies ihnen auf dem Tisch eine Schüssel mit Speise und einen Krug Bier: ‚Die Speise und der Trank', sprach er, ‚gehört dem Hausgeist; ist Euch das Leben lieb, so laßt beides unberührt.' Da sie aber beide sehr hungrig und durstig waren, kostete der eine von ihnen davon, aß und trank nach Herzenslust, daß er dem Kobold nur die Neige hinterließ. Dafür wurde er in der Nacht arg zerschlagen, ohne daß ihm sein Degen etwas half, mit dem er in die Ecke hieb und stach, aus welcher er des Hausgeistes grobes und spottendes Lachen vernahm.

Auf Schloß Hudemühlen war seine Kammer im obersten Stockwerke zur rechten Seite, und sein Hausgerät bestand aus drei Stücken: ‚erstlich aus einem Sessel oder Lehnstuhl, den er selbst von Stroh in allerhand Farben gar künstlich geflochten, voll zierlicher Figuren und Kreuze, die nicht ohne Verwunderung anzusehen waren. Zweitens aus einem kleinen runden Tisch, der auf sein vielfältiges Bitten verfertigt und dahin gesetzt worden war. Drittens aus einer zubereiteten Bettstatt, die er gleichfalls verlangt hatte. Man hat nie ein Merkmal gefunden, daß ein Mensch darin geruht; nur fand man ein kleines Grüblein, als ob eine Katze darin gelegen.' Wiederum heißt es vom Hütchen in Hildesheim: ‚eine Mulde im Keller war seine Schlafstätte, und es hatte ein Loch, wo es in die Erde gekrochen ist'. Ein Hausgeist namens ‚Puck' diente dreißig Jahre lang den

[1] Siehe den folgenden Abschnitt über ‚Wesen und Herkunft des Hausgeistes'.

Mönchen eines mecklenburgischen Klosters, in Küche, Stall und sonst: er zeigte sich durchaus gutmütig und bedang sich einen vielfarbigen Rock mit Schellen versehen. In Schottland wird von einem Kobold ‚Schellenrock' (Shellycoat) berichtet; auch die Zwerge der mittelalterlichen Sage haben eine Vorliebe für Schellen, und die Schellen am Kleide des Narren bezeugen nach Grimm (Myth. I, 479) seine Verwandtschaft mit dem lustigen, klugen Kobold.

Unerklärliche Geräusche im Hause, klopfende, pochende, zirpende, pfeifende, schrillende, wehklagende, werden dem Kobold zugeschrieben. So heißt es in einem Gustav Freytagschen Roman bei der Schilderung eines bisher öden Schlosses: ‚In dem Ofen knackten noch lange die kleinen Kobolde des alten Hauses über dem neuen Feuer, sie summten in dem Rauchfang, sie klopften an Tür und Fenster.' Oder in einer Erzählung des seinerzeit beliebten Humoristen F. W. Hackländer: ‚Er schliff nachdenkend mit dem Finger auf dem Rande des grünen Weinrömers, daß es einen klagenden Ton gab, wie der Seufzer eines gequälten Koboldes.' Hier bliebe zu erwägen, ob das traulich und geheimnisvoll zirpende ‚Heimchen' seinen Namen nicht vom Kobold erhalten, als verwandelter ‚Kobold' gegolten habe. Feindselige Poltergeister, Klagegeister, Quälgeister unterscheiden sich von den gutmütigen dadurch, daß sie gewöhnlich eine ganze Bande bilden; diese stört den Hauseigentümer durch nächtliches Poltern und Pochen in seiner Ruhe und wirft vom Dache herab Steine auf die Vorübergehenden. ‚Geklingel hier, Geklingel dort, als rassele ein Delinquent mit schweren Ketten, oder als ginge der Pförtner mit seinem Schlüsselbunde im Schlosse umher', heißt es im Musäusschen Märchen, als Franz von Bremen bei schauervoller Nacht allein in dem durch Geisterspuk verrufenen Hause mit seinen Galerien und Gewölben all seine Herzhaftigkeit zusammennehmen muß, um tausend bängliche Gedanken zu verscheuchen. ‚Da war's ihm, als knarre von ferne eine Tür, und gleich darauf schlug sie mit dumpfem Getöse zu. O wehe, wehe! raunte die Furcht ihm ins Ohr, das ist fürwahr der Poltergeist!' — — —

Wichtig ist besonders (heißt es im Grimmschen Wörterbuch), daß der Kobold auch geistige Dienste tut. Er ‚bläst Gedanken ein', bessere als der Herr selbst von sich aus hat; er wahrsagt und weist die Zukunft. Da blickt deutlich seine ursprünglich göttliche Natur hervor. Eine mittelhochdeutsche Dichterstelle läßt erkennen, wie man sich einst das Zuflüstern dachte: ungesehen aus einem dunklen Raum hervor. Der österreichische Chronist Enenkel erzählt in seinem ‚Fürstenbuch' von der Verhandlung eines Fürsten mit den Bürgern einer Stadt, wofür ihm ein Getreuer mit Zuflüstern seine Hilfe zusagt. Er wolle hinter den Wandteppich (umbehanc) treten und durch diesen ein Löchlein schneiden: ‚dadurch kann ich wohl spähen, ich lass' mich niemand sehen, ich rede in Kobolds Weise' (in chowolts weise). So tritt der Hausgeist ‚Hütchen' in der Morgenstunde vor das Bett des schlafenden Bischofs Bernhard von Hildesheim, weckt ihn und spricht: ‚steh' auf, Glatzkopf, und führe dein Volk zusammen! Die Grafschaft Winzenburg ist durch die Ermordung ihres Herrn ledig und verlassen, du kannst sie mit leichter Mühe unter deine Macht bringen.' Der Bischof steht auf, bringt sein Kriegsvolk zusammen und überzieht damit die Grafschaft, so daß sie von nun ab, mit Bewilligung des Kaisers, dem Stift

Hildesheim einverleibt wird. ‚Zu einer Zeit befand sich zu Hildesheim ein Geistlicher, welcher sehr wenig gelernt hatte. Diesen traf die Reihe, daß er zu einer Kirchenversammlung sollte geschickt werden; aber er fürchtete sich, daß er in einer so ansehnlichen Versammlung durch seine Unwissenheit Schimpf einlegen möchte. Hütchen half ihm aus der Not und gab ihm einen Ring, der von Lorbeerlaub und anderen Dingen zusammengeflochten war, und machte dadurch diesen Gesandten dermaßen gelehrt und auf eine gewisse Zeit beredt, daß sich auf der Kirchenversammlung jedermann über ihn verwunderte und ihn zu den berühmtesten Rednern zählte‘ (D Sagen I, S. 102/103).

In dieser seiner Tätigkeit als ‚Einbläser‘ lebt der Kobold bis in neuere und neueste Zeiten fort. ‚Der Kobold müßte es mir eingeblasen haben, wenn ich wüßte, was die kauderwelschen Worte bedeuten sollen‘, heißt es bei Lessing im ‚jungen Gelehrten‘ (III, 15); wie denn überhaupt in dieser Eigenschaft der ‚Kobold‘ bei Lessing recht zu Hause ist.[1] Bei Goethe nennt Georg im ‚Götz‘ den Zigeunerbuben, der ihm ‚wahrsagen‘ will, einen Kobold. Und in Wagners Briefen an Frau Wesendonk (22. Dezember 1858) lesen wir: ‚Ich war lange unterbrochen und fand die rechte Erinnerung bei der Ausführung nicht wieder; es machte mich ernstlich unzufrieden. Da klopfte Koboldchen; es zeigte sich mir als holde Muse: in einem Augenblick war mir die Stelle klar. Ich setzte mich an den Flügel und schrieb sie so schnell auf, als ob ich sie längst auswendig wüßte.‘ Es handelt sich um eine Stelle des zweiten ‚Tristan‘-Aktes. Vgl. ebendaselbst S. 107 (22. Februar 1859): ‚Koboldchen war gar artig.‘ Schon vorher wird — freilich in anderem Sinne — Tausig als musikalischer Hauskobold bezeichnet (S. 25). Das sind späte Nachklänge eines uralt deutschen Volksglaubens.

Der Hausgeist galt für besonders lustig, ein Zeichen seiner geistigen Überlegenheit. Er macht nämlich arge Streiche, gutmütige oder auch nicht, und lacht dann, wie niemand lachen kann. Daher die mancherlei Redensarten von tollem, besonders unheimlich überlegenem, ‚koboldischem‘ Lachen: ‚Lachst du doch, als wenn du dich ausschütten wolltest‘, ‚wie ein Kobold lachen‘, ‚sich krumm oder bucklig lachen‘, ‚vor Lachen bersten‘, ‚sich kurz und klein, zu Stücken lachen‘. Die Redensart ‚sich bucklig lachen‘ gemahnt an das ‚bucklicht Männlein‘ in jenem Liede aus dem ‚Wunderhorn‘ (3, 413), welches nach Grimm

[1] Man vgl. z. B. die ‚Hamburgische Dramaturgie‘, letztes Stück, worin er einem Herrn Stl. in der ‚Deutschen Bibliothek‘ für die von ihm aufgestellten irrtümlichen Behauptungen heimleuchtet. ‚Man muß auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen, wenn er es gerade einmal nicht ist‘, heißt es daselbst. ‚Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. da eingeblasen.‘ Und weiterhin: ‚Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolte nicht immer ganz! Sie sehen es, was solch' Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb.‘

ebenfalls der Kobold ist.[1] Auch dafür gibt es Nachklänge bis in die späteste Zeit. ‚Die Schröder-Devrient lachte wie ein Kobold über die von uns begangene naive Unvorsichtigkeit', heißt es bei Wagner (Ges. Schr. V, S. 115). Und in bezug auf die Lustigkeit des Koboldes sei die Stelle aus Goethe angeführt: ‚Philine ist nun bei mir, wir haben einem Pächter das alte Schloß eines Rittergutes abgemietet, worin wir wie die Kobolde auf das lustigste leben' (Lehrjahre, VIII, Kap. 6). Seine Genieſtreiche waren sprichwörtlich. So bei Lichtwer (Fabeln 4, 7): ‚Ich will nur einen Streich besingen, den allerklügsten Streich, den je ein Kobold tat.' In diesem Sinne spricht man von Koboldpossen, Koboldtücken, Koboldstreichen. ‚Ein Kobold half wohl da.' Öfters bei Siegfried Wagner: ‚als frech ins Herz ich dir zielte, ein Kobold mich umspielte' (Herzog Wildfang S. 46). ‚Heinrich, wo hatteſt du dein Auge, welcher Kobold verwirrte deinen Sinn?' (Bruder Lustig, S. 49.) ‚Kobolde sind's, die foppend wirren', ‚Trügen mich Kobolde? laßt euren Scherz!' (Vanadietrich, S. 26, 62.)

Auch der gutartige Kobold tritt, wenn er erzürnt wird, im Hause feindlich auf, mit Poltern, Geschirrzerbrechen usw. Niemandem fügt er ein Leid zu; wer seiner aber spottet, dem vergißt er solches nicht, sondern erweist ihm wieder einen Schimpf. Für empfangene Mißhandlungen rächt er sich oft grausam. Luther berichtet in seinen Tischreden (2. Ausgabe vom Jahre 1591, IX. Kapitel: ‚von dem Teuffel und seinen Werken' auf S. 113 in der ‚Historia, wie der Teuffel den Mönchen in einem Kloster dienet') wie folgt: ‚und weil der Geist, wie gesagt, oder das Wichtlin (wie es unsere Leut' nennen) in einem Winkel in der Küche wohnete, war der Küchenbub ein Schalk, und goß hinein Spülicht und anderen Unflat, heiße Brühe u. dgl. unreines Dinges, was überblieben und nicht tüchtig war, in Winkel. Und ob ihn wohl das Teuffelchen bat und warnte, er wolle aufhören und ihm nicht mehr Verdrieß tun, doch wollt' er nicht nachlassen. Da ward der Kobel oder Teuffel zornig und hing den Küchenbuben überquer über einen Balcken in der Küchen, doch daß es ihm am Leben nicht schadete.' Dieselbe Geschichte wird (D. Sagen I, S. 100 und 101) von ‚Hütchen' mit dem Ausgang erzählt, er habe den Küchenjungen erwürgt, in kleine Stücke zerhackt und selbige in einem großen Kessel ans Feuer gesetzt. Und weil ihn der Koch deswegen wiederum greulich schmähete, stieß er ihn, als er einstens aus dem Tor gehen wollte, von der Brücke in den Graben. Ein gleiches wird von dem Zwergkönig Goldemar oder Vollmar in Westfalen (Myth. I, S. 477) oder von dem Kobold Chimmeke in Pommern berichtet: dieser soll auf dem Schlosse Loyz einen Küchenbuben klein gehackt und ihn in einen irdenen Topf getan haben, weil er ihm die Milch, die dem Geist alle Abend mußte hingesetzt werden, verzehrt hatte. ‚Diesen Topf oder Grapen, worin Chimmeke sein Mütchen gekühlet, hat man lange Zeit vorgezeigt' (D. Sagen II, S. 362). Zahlreiche ähnliche Beispiele sind von mehr neckischer als grausamer Natur, selbst bei gerechtem Unwillen des Hausgeistes durch erfahrene Kränkung.

[1] Vernaleken in seinen ‚Mythen und Mären des Volkes in Österreich', S. 68 ff. hat dafür eine andere Deutung. Nach ihm wäre das ‚bucklige Männlein' die launige Auffassung und Personifikation des Todes als zusammengeschrumpfte Leiche, des Dodamon (oder Dodamanderl), der in den Volksliedern etwas Neckisches hat, indem er wie ein Kobold die Menschenkinder überall verfolgt.

II. Zur Naturgeschichte des Koboldes.

Im Schlosse Calenberg hauste ein kleiner Geist namens ‚Stiefel'. Er war einmal an einem Bein beschädigt worden und trug seitdem einen großen Stiefel, der ihm das ganze Bein bedeckte, weil er fürchtete, es möchte ihm ausgerissen werden (Deutsche Sagen I, S. 128). ‚Durch den Stiefel', bemerkt dazu Jakob Grimm (Myth. I, S. 471), ‚werden, wie ich glaube, gefeite Schuhe der älteren Sage angedeutet, mit denen es möglich war, schneller auf der Erde und vielleicht durch die Lüfte zu wandeln; man denke an die Meilenstiefel und an des Hermes geflügelte Schuhe. Der gestiefelte Kater im Märchen spielt ganz die Rolle eines gutartigen, hilfreichen Koboldes.' An gleichem Ort verweist Grimm auf die Koboldnamen Polterkater, Stiefelkater, Katermann (auch Tatermann), Heinzelmann oder Hinzelmann, Heinzlein, Hinzemännchen, Chimmeken, Joachim Chimke usw., welche der Kobold sämtlich mit dem Hauskater gemein hat, und erinnert auch an den Waldgeist ‚Katzenveit'. Nicht bloß im Namen aber berühren sich Kobold und Katze, Hausgeist und Haustier, sondern auch in ihrem ganzen Charakter, ihrer Art und Natur, ihrer beiderseitigen Anhänglichkeit an das Haus (die auch dem Kater seinen Namen eingetragen: Hinze, als Verkleinerung von Heinrich[1]), in ihrem Spieltrieb und Reinlichkeitssinn, andererseits in dem Scheuen, Geheimen, Verborgenen ihres Wesens, auch ihrer gelegentlich hervortretenden Falschheit und Tücke. Von dem zirpenden ‚Heimchen' als verwandeltem Kobold, analog dem Grashupfer bei Siegfried Wagner, war bereits die Rede. Sehr verbreitet ist der niederdeutsche Koboldname ‚Wolterken', in den Niederlanden Wouter, Wouterken: wir finden darin zunächst nur den menschlichen Eigennamen Walther wieder, zugleich aber auch den zweiten Teil des Koboldnamens selbst (als: Kobwalt). Fernere Benennungen des Hausgeistes sind: Poltergeist, Poltermann, Rumpelgeist, Rumpelstilz, Bullermann, Bullerkater, Poppele, Popelmann, Popanz, Hämmerlein oder Klopfer. Im Schloß zu Flügelau hauste ein guter Geist dieses letzteren Namens, der den Mädchen alles zu Gefallen tat; sie durften nur sagen: ‚Klopfer hol's!', so war's da. Er trug Briefe weg, wiegte die Kinder und brach das Obst. Als Briefträger bewährt sich auch Hütchen in der Geschichte von ‚Hütchens Rennpfad' (Deutsche Sagen I, S. 128 und 99/100).

Unter den mancherlei durch Verwandlung angenommenen Gestalten des Hausgeistes begegnet wiederholt die der fliegenden Feder. Der Hausherr von Hudemühlen empfand vor seinem Kobold ein Grauen; um ihn los zu werden, entschloß er sich, sein Haus auf eine Zeit zu verlassen und nach Hannover zu verziehen. Auf dem Wege bemerkte er eine weiße Feder, die neben dem Wagen herflog; wußte aber nicht, was sie zu bedeuten habe.

[1] Hein-rich = Heim-könig, der im Haus Mächtige, Herr des Hauses; in diesem Falle: der an das Haus Anhängliche, davon Unzertrennliche, Häusliche, womit die Natur der Katze treffend bezeichnet ist.

In Hannover angelangt, gab sich ihm der Hausgeist unter gleichzeitiger Erweisung eines guten Dienstes zu erkennen: ‚Hast du mich nicht gesehen? ich war die weiße Feder, die neben deinem Wagen flog.‘ Der gleiche Sagenzug wiederholt sich. Auf Hudemühlen waren zwei Fräulein, welchen er besonders zugetan war; ihnen klagte er sein Leid, wenn er erzürnt worden war, und führte sonst allerlei Gespräche mit ihnen. Legten sie sich nachts schlafen, so ruhte er unten zu ihren Füßen auf dem Deckbett, und man sah am Morgen eine kleine Grube, als ob ein Hündlein dagelegen hätte. Reisten sie über Land, so begleitete er sie allenthalben in Gestalt einer weißen Feder. Beide Fräulein verheirateten sich nicht, denn Hinzelmann schreckte alle Freier von ihnen ab und war in seinen dabei angewandten Listen und Streichen überaus erfinderisch (Deutsche Sagen I, S. 105 und 116). Siegfried Wagner spielt in seiner Kobold-Dichtung auf diese durch die Sage gebotenen Züge an, indem er unter seinen Kobolden, neben ‚Hütchen‘ und ‚Stiefelchen‘, auch einen Kobold ‚Federchen‘ mit erwähnt: ‚Hütchen, du blinker, Stiefelchen, flinker! Schnell, in hurt'gem Lauf, Federchen, schaff' im Haus! Wüst ist's noch und kraus· usw.

Vereinzelt begegnet uns auch Verwandlung des Koboldes in einen zierlichen schwarzen Marder (Deutsche Sagen I, S. 111) und in eine Schlange (ebendaselbst), selbst in einen geflügelten roten oder blauen Drachen, der zur Esse hinausfährt (Mannhardt, Mythologie). Meistens aber sind es feine, zierliche Gestalten, die er sich zur Verwandlung ausersieht. Richard Wagner nennt in einem Briefe an seine Frau die ihm unentbehrlichen Haustiere, Hund und Papagei, ‚unsre Hauskoboldchen‘.[1] An diese Wandelungen in Tiergestalt knüpft der Dichter des ‚Kobold‘ in der Handlung des dritten Aktes an, wenn er seinen erlösungsbedürftigen Hausgeist die Gestalt eines Grashupfers annehmen läßt, um Verena das vom Himmel erflehte ‚Zeichen‘ zu geben und ihr — bei ihrem kindlich reinen Charakter — durch die ahnungslose Freude an dem kleinen munteren Geschöpf mitten aus schmerzlichster Seelenspannung heraus die gefaßte Grundstimmung zu verleihen, deren sie bedarf, um die ernst entscheidenden Eröffnungen Ekharts opferwillig in sich aufzunehmen.

Nicht eigentlich zur Koboldsippe gehörig ist der Alraun oder das Galgenmännchen. ‚Es ist Sage, daß, wenn ein Erbdieb, dem das Stehlen durch Herkunft aus einem Diebsgeschlecht angeboren, der aber sonst ein reiner Jüngling ist,[2] gehenkt wird und das Wasser läßt (**aut sperma in terram effundit**), so wächst an dem Ort der Alraun oder das Galgenmännlein. Bei seiner Ausgrabung ist große Gefahr, denn wenn es herausgerissen wird, ächzt, heult und schreit es so entsetzlich, daß der, welcher es ausgräbt, alsbald sterben muß.‘ Es kann demzufolge nur unter Anwendung vieler Vorsichtsmaßregeln von einem, der sich die Ohren mit Baumwolle, Wachs oder Pech wohl verstopft hat, am

[1] ‚Du hast unsre Hauskoboldchen mit Dir genommen: pflege sie, sie sind auch mir viel wert‘ (Briefe an Minna Wagner I, S. 304). — [2] Nach anderen ist die Voraussetzung, daß er zwar ein unschuldiger Mensch sei, sich aber in der Tortur als Dieb bekannt hat. Oder: er sei bloß dadurch ein Erbdieb geworden, daß seine Mutter, als sie mit ihm schwanger ging, gestohlen oder auch nur ein groß Gelüsten nach Aneignung fremden Gutes gehabt.

II. Zur Naturgeschichte des Koboldes.

Freitag vor Sonnenaufgang mit Beihilfe eines ganz schwarzen Hundes, der keinen anderen Flecken am Leibe haben darf, gewonnen werden. Es ist hiernach kein eigentlicher Kobold, sondern ein aus einer Wurzel geschnitztes halbteufliſches Wesen von ganz kleiner Gestalt, so daß es — als **spiritus familiaris** — in einem wohlverschlossenen Gläslein, oder auch Kästlein, aufbewahrt werden kann; es muß, wie ein Götze, gebadet und gepflegt werden. Darin aber gleicht es dem Hausgeist, daß es auch nicht von seinem Besitzer weicht und, selbst weggeworfen, wieder zurückkehrt. Wer es behält, bis er stirbt, der muß am Ende mit ihm in die Hölle; deshalb sucht es der Besitzer wieder zu verkaufen. Es läßt sich aber nicht anders verkaufen, als immer wohlfeiler, damit ihm Einer bleibe: der es nämlich mit der geringsten Münze eingekauft hat. Nach anderen Berichten vererbt es sich vom Vater auf den jüngsten Sohn; stirbt der Erbe vor dem Vater, so fällt es dem ältesten Sohne anheim. Das in Siegfried Wagners ‚Kobold'-Dichtung vorkommende ‚Galgenmännlein' hat der Graf ganz ersichtlich von seinem Vater, dem Wucherer und ‚Falschgrafen', ordnungsmäßig geerbt. An seinen Reichtümern klebt der Schweiß und das Blut der von dem Schätzescharrer Ausgesogenen und Enterbten, deshalb kann das teuflische Galgenmännlein inmitten aller angehäuften Herrlichkeiten des gräflichen Besitzes mit Recht von sich sagen: ‚Hier bin ich Herr.'

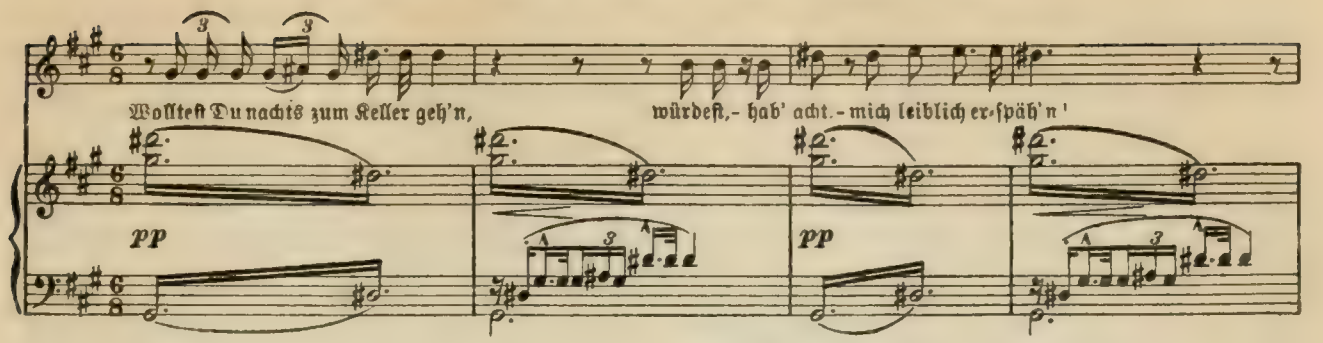
Als bloßer neckischer Poltergeist ist der ursprünglich trauliche und getreue Hausfreund des germanischen Heidentums, unter dem Einfluß neuer Religionsanschauung, allmählich zum Schreckbild der Kinder herabgesunken; ein Los, das er mit den Göttern und Göttinnen der Vorzeit teilt. Doch lebt er in seinem elementaren, halb wohlgesinnten, halb unheimlichen Wesen bei denjenigen Berufsarten fort, die ihre Arbeit außer dem Hause, inmitten der Natur und ihrer stets wirksamen, übermächtigen Kräfte betreiben: bei Bergleuten und bei Schiffern. Auch die Bergleute in den Schachten haben ihren Kobold, das Bergmännel, Kobel, Guttel, welches ihnen, wo es not tut, in der schweren Arbeit beisteht, indem es diese statt ihrer verrichtet. ‚Es lässet sich auch oft das Bergmännlein und Kobele oder Gütlein bei ihnen sehen und hören', meldet Agricola in seiner Schrift über die ‚unterirdischen Wesen' (De **animantibus subterraneis**). Und was der Kobold für das Haus, das ist der Klabautermann für das Schiff: er ist — nach Professor Golther — der Schutzgeist des Fahrzeuges, er hilft dem Matrosen das Schiff reinigen, die Segel hissen, die Waren stauen. ‚Oft hört man ihn im Schiffsraume hämmern und klopfen. Sichtbar wird er selten, meist nur, wenn dem Schiffe Untergang droht. Für seine Arbeit verlangt er ein Schälchen mit Milch; legt man ihm Kleider und Schuhe hin, so verläßt er das Schiff (denn er will nicht ‚abgelohnt' sein, ein Zug, den er mit den Kobolden oder anderen hilfreichen Elben teilt!).' Der Name, der auch in der Form **Kabautermann** (ohne l) begegnet, ist sehr vermutlich aus Kabout (d. i. Kabolt, Kobolt)

entstellt, etwa aus einer niederdeutschen Koseform ‚Kobolterken'.[1] Den französischen Namen follet (ital. folletto) sieht Jakob Grimm (Myth. I, S. 475) als eine Verkleinerung von fol (fou) an, und weist dabei wieder auf die seltsame Berührung des Hausgeistes mit dem Narren. Tritt hierbei abermals die lustige, possenhafte Natur des Kobolds hervor, so zeigt sich eine andere Seite seines Wesens in dem ebenfalls französischen lutin oder luton, nach Grimm a. a. O. auf lat. luctus zurückführend, also ein wehklagender, trauerkündender Geist. ‚Hörtest du nie von den Kobolden sagen, die nächtlich schwirrend, ruhelos irrend, wo Mitleid sie fänden, ihr Leiden klagen?' Dies leitet uns zu einem weiteren Teil unserer Betrachtung über.

Nein, wir ‚hörten nie von den Kobolden sagen', so lange uns nur die eine, äußere Seite ihres Wesens bekannt war. Um zur anderen zu gelangen, müssen wir uns erst einmal eingehend mit ihrer Natur und Herkunft bekannt machen, sollten wir im Bestreben nach deren Ergründung auch zunächst in etwas entlegene Fernen gelangen. Auf scheinbar weiten Umwegen kehren wir, wie der Dichter selbst von seiner jugendlichen Weltreise, doch mit geschärftem Auge wieder in die deutsche Heimat zurück. Selbst die antik-römische Welt und der ferne Orient werden uns dabei nur das Heimische bestätigend deuten. Hat uns im bisherigen lediglich das sozusagen rein biologische Moment in der Natur des Hausgeistes, in seinen Beziehungen zu den Hausgenossen, seinen Daseinsbetätigungen, beschäftigt, so haben wir diese Natur doch noch nicht in ihren Wurzeln und Ursprüngen erfaßt. Seine Charakteristik als kleiner neckischer Schalk, mit allerlei häuslichen Hilfsleistungen und andererseits wiederum argen Possenstreichen, wie wir sie auf den vorangehenden Seiten im genauen Anschluß an die Quellen zu schildern unternahmen, deutet nur allzu ersichtlich auf etwas Altes, Unverstandenes. Diesem gilt es nachzuspüren. Gerade die Ausbildung der mit Haus und Herd unlöslich verknüpften Erscheinung nach der derb humoristischen Seite hin gemahnt uns unmittelbar an die gesunde deutsche Volksnatur, in Schloß und Bauernhütte, unter dem Strohdach wie unter dem Burggewölbe; sie hat das Überlieferte, fest Geglaubte ihrem eigenen Sinn assimiliert und es dementsprechend mit lebensvollen Zügen ausgestattet, selbst wo das Heimliche, Vertraute sich bedenklich mit dem Unheimlichen, Grauenhaften vermischt. Um aber den wehklagenden, trauerkündenden Geist zu verstehen, müssen wir von dem Fertigen auf das Werdende zurückgreifen um die bestimmt gegebene Vorstellung des Koboldes auf ihren drei, wesentlich verschiedenen Entwickelungsstufen uns vergegenwärtigen.

[1] Dr. Wolfgang Golther, Germanische Mythologie (Leipzig 1895) S. 144/45.

III. Weſen und Herkunft des Hausgeiſtes.



Wollteſt Du nachts zum Keller geh'n,
würdeſt — hab' acht! — mich leiblich erſpäh'n!
Hätteſt Du Mut? erſchräk'ſt nicht vor Blut?
Die Bruſt zerſchneiden zwei Meſſer mir!
O zögeſt Du kühn ſie heraus!
Ende die Pein! Ende den Graus!
Es ſtockt mein Blut! Wie es wehe tut!
Wer ſtach mich mit Eiſen? Tät's Seelchen zerreißen?
(Der Kobold.)

Sind die Kobolde hiermit als ‚Hausgeiſter' von wechſelnder Gemütsart, luſtig, gutartig, hilfreich, geſchäftig, dann wieder unheimlich, rachſüchtig bis zur Grauſamkeit, konſtatiert: ſo hat uns nun die weitere Frage nach ihrem eigentlichen Weſen und ihrer Herkunft zu beſchäftigen. Wer oder was ſind dieſe Hausgeiſter oder Hausgötter von Natur? Es iſt ſehr erklärlich, daß auch in bezug auf dieſe Frage mit der Zeit und ihren veränderten Anſchauungen eine ſtarke Verdunkelung eingetreten iſt.

Wenn wir zu verſchiedenen Zeiten, im 9. wie im 16. Jahrhundert, die Kobolde mit den altrömiſchen Laren und Penaten identifiziert ſahen, ſo liegt es nahe, der beſonderen

Natur dieser lateinischen Hausgötter nachzuforschen. Nach Lübkers Reallexikon, das ja in besonderer Kürze und Gedrängtheit das Wissenswerte zusammenstellt, waren aber die Laren die Seelen Verstorbener, vergötterte Seelen guter, verdienter Vorfahren, welche einst auf der Erde segensreich wirkten und nach ihrem Hinscheiden vorzugsweise den hinterbliebenen Angehörigen ihren Schutz und ihre Sorge zuwandten.[1] ‚Diese Hauslaren hatten also mit den Penaten, mit denen sie oft verbunden und vermengt werden, einen ähnlichen Wirkungskreis, und deswegen hatten ihre Bilder mit denen der Penaten, am Herde des Hauses, gewöhnlich in dem Larenschrein (lararium) ihren gemeinschaftlichen Standort. Sie waren so eng mit dem Hause verbunden, daß sie, wenn die Familie auszog, dasselbe nicht verließen, während die Penaten die Familie begleiteten.' Ihr Dienst war altertümlich einfach und wurde mit großer Pietät geübt: ‚bei jeder Mahlzeit wurde ihnen auf kleinen Schüsseln ihr Anteil vorgestellt, und fromme Glieder der Familie opferten ihnen täglich. Jedenfalls aber opferte man ihnen an den wichtigen Tagen des Monats, an den Kalenden, Nonen und Iden, sowie bei jedem Familienfeste.' Man öffnete dann den Larenschrein, damit sie an der freudigen Feier teilnehmen könnten, und schmückte sie mit Blumen. Sie beschirmen nicht bloß das Haus, dem sie angehören, sondern sie lassen auch den Mitgliedern der Familie ihren Schutz außerhalb des Hauses, auf Reisen zu Wasser und zu Lande, im Kriege und auf dem Felde zuteil werden. An den Geburtstagen der Familie wurden sie besonders gefeiert, und wenn die junge Frau nach erfolgter Vermählung das Haus betrat, so war es ihr erstes, den Laren ihr Opfer darzubringen.

Daß die Geister der Vorfahren oder verstorbener Helden zu schützenden Gottheiten für die Lebenden werden und dementsprechend eine religiöse Verehrung für sich in Anspruch nehmen, dieser Glaube ist sogar bis in den fernsten Orient verbreitet. Die Vorstellungen der Natur- und Kulturvölker aller Zonen sehen sich in dieser Beziehung überraschend ähnlich. Die chinesische Religion z. B. baut sich im wesentlichen noch heute, ganz nach Art der römischen, auf den Ahnenkultus, die Verehrung der Verstorbenen, auf. Nach der Überzeugung der Chinesen bedürfen diese Geister zu ihrem ferneren Leben indessen Speise und Trank wie die sterblichen Menschen. Der Buddhatempel der fünfhundert Genien zu Kanton ist zu einer Art Ruhmeshalle ausgebaut, die die Statuen von fünfhundert berühmten Männern Chinas beherbergt. Diesen Denkmälern abgeschiedener Helden werden religiöse Ehren erwiesen und vor jeder dieser Statuen ist ein Eßgeschirr aufgestellt, das stets mit Speisen gefüllt ist, indem gläubige Besucher auserlesene Delikatessen und Reiswein in die Eßgefäße zu schütten pflegen. In dem ‚Großen Tempel' neben dem Kaiserpalast in Peking befinden sich außer den Ahnentafeln der verstorbenen Kaiser auch solche von hervorragenden Chinesen, einfache Holztäfelchen, auf denen Name und Titel der Verstorbenen verzeichnet sind; sie stehen in vergoldeten Holzkästchen auf langen Tischen. Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung erweist hier der Kaiser seinen Vorfahren religiöse Verehrung; auch er setzt ihnen dabei Speisen und

[1] Dasselbe Thema eingehender mit ausführlichen Quellenangaben in Paulys ‚Realenzyklopädie des klassischen Altertums' in den drei Abschnitten: Manen, Laren und Penaten (Band IV u. V).

Getränke in großer Menge vor, damit ihre Seelen ihm für die Zeit seiner Regierungsdauer in Krieg- und Friedenszeiten ihren Schutz und ihre Förderung verleihen.

Wir treffen hier im wesentlichen auf ebendieselben Züge, die auch für den altgermanischen ‚Laren'-Kultus gegolten haben mögen. ‚Die Naturvölker glauben', sagt Friedrich von der Leyen,[1] ‚daß die Seele des Verstorbenen noch in der Nähe des Hauses weiterlebe, wenn er selbst, d. h. sein Körper, für immer entschlief. Und die Angehörigen bringen dieser Seele fortdauernd Speiseopfer, damit sie ihnen freundlich gesinnt bleibe. Diesen Glauben hat die deutsche Sage bewahrt; ihre Hausgeister, Kobolde, zeigen sich dem Gesinde nur freundlich, wenn man sie fortwährend mit Speiseopfern bedenkt.' Auch die deutschen Hausgeister sind zweifellos ursprünglich als die abgeschiedenen Geister der Vorfahren gedacht. Auch ihnen wurden Opfer dargebracht, deren Erinnerung sich in dem Volksbrauch erhalten hat, dem Kobold seinen ‚Napf' hinzustellen. Im Falle eines Auszuges der Familie verfährt der Kobold nach Art der Penaten: er verläßt das Haus, um dessen Bewohnern zu folgen. Daß dies zuweilen wider den eigenen Willen der letzteren geschieht, zeigt sich in humoristischer Sage aus später christlicher Zeit. Ein Bauer zündet seine Scheune an, um den darin hausenden Kobold zu verbrennen. Deswegen fährt er erst all sein Stroh heraus, und meint bei dem letzten Karren den Geist wohl versperrt zu haben. ‚Wie nun die Scheune aber in voller Glut stand, sah er sich von ungefähr um; siehe, da saß der Kobold hinten auf dem Karren und sprach: ›'s war Zeit, daß wir herauskamen! 's war Zeit, daß wir herauskamen!‹ Mußte also umkehren und den Kobold behalten.'[2] Wie der Kobold schützend die Hausbewohner auf Reisen begleitet, sahen wir schon in dem Sagenbericht vom ‚Federchen'. Den Larenbildern der Lateiner entsprechen genau die aus Buchsbaumholz geschnitzten kleinen Hausgeister des späten Mittelalters, die man als stumme kleine Figuren im Zimmer aufstellte. Der Ernst hatte sich in Scherz gewandelt und die ‚christliche Ansicht duldete die Beibehaltung des alten Brauchs' (Grimm, Myth. I, S. 469). Kobolde werden an die Wand gemalt, wohl auch aus Lumpen und Fetzen als Puppen gebunden und hingestellt. Die Begriffe Kobold, Däumling, Puppe und Götze gehen demgemäß vielfach ineinander über.

Unzweifelhaft sind die Kobolde in der ältesten Auffassung die Geister der im Hause *Verstorbenen*. Erst mit dem Eintritt und der Ausbreitung des Christentums und der vorherrschenden Entstellung des früher Hochgehaltenen in die Richtung des Unheimlichen, Spukhaften, werden sie im Volksglauben die ruhelosen Geister der im Hause *gewaltsam Getöteten*. ‚Man glaubt, sie seien rechte Menschen, in Gestalt kleiner Kinder, mit einem bunten Röcklein. Dazu etliche setzen, daß sie teils Messer im Rücken hätten, teils noch anders und gar greulich gestaltet wären, je nachdem sie so oder so, mit diesem oder jenem Instrument vorzeiten umgebracht worden; denn sie halten sie für die Seelen der vorweilen im Hause Ermordeten' (Deutsche Sagen I, S. 92). Das Heugütel, eine Art Kobold im Vogtländischen, hat nach Ernst Köhler (Vogtl. Aberglaube, S. 477) ‚viel

[1] ‚Werden und Wesen der germanischen Götter' von Friedrich v. d. Leyen (Werdandi 1908, Heft 11/12, S. 15). — [2] Auf diese Sage spielt Wagner an, in den Briefen an Frau Wesendonck (S. 15).

Ähnlichkeit mit den Kobolden, die in Gestalt kleiner Kinder erscheinen und die Seelen von Ermordeten sein sollen'. Auf den Zusammenhang zwischen ‚Gütel' und ‚Hütchen' wird an gleicher Stelle hingewiesen. Dem Hausherrn von Hudemühlen (im Lüneburgischen) hatte sich sein Geist niemals gezeigt, wenn er ihn darum bat; nur einmal, da die Kammer vom Mondschein ziemlich erhellt war, deuchte es ihn, als ob an dem Orte, von dem aus er ein Geräusch vernahm, der Schatten einer Kindesgestalt zu sehen wäre. Nach langem Anhalten und nachdem er ihm auf Treu und Glauben versprochen, ihn nicht festzuhalten, reichte der Kobold ihm die Hand; wie nun der Herr danach griff, deuchte ihn, als wenn er die Finger einer kleinen kalten Kinderhand fühlte. Als er nun auch versuchte sein Angesicht zu befühlen, kam es ihm vor, als ob er gleichsam an Zähne oder an ein fleischloses Totengerippe rührte: das Gesicht aber zog sich ebenfalls im Augenblick zurück; nur bemerkte er, daß es, wie die Hand, kalt und ohne menschliche Lebenswärme war.

Unter dem Einfluß dieser Vorstellung des Koboldes in Kindergestalt entwickelte sich auf dritter Stufe die weitere Anschauung, als wenn es sich um ermordete oder auch frühverstorbene Kinder handle, insbesondere um ungetaufte. ‚Das Heugütel', heißt es in einer mündlichen Überlieferung aus Reichenbach, ‚ist der Geist eines ungetauften Kindes.' Wer da wissen will, ob er ein Heugütel im Hause hat, braucht nur Asche auf den Boden seines Hauses zu streuen, dann erblickt er anderen Tages dessen Fußstapfen. ‚Alte Leute', heißt es in der gleichen Reichenbachischen Überlieferung, ‚glauben noch jetzt an das Heugütel, und dringen darauf, daß neugeborene Kinder schnell getauft werden. Wenn ein kleines Kind im Schlafe lächelt, so sagt man, das Gütel spiele mit ihm. Auch findet man die Redensart, wenn ein Kind seine kleinen Fußstapfen hinterläßt: ›Du bist ja ein Heugütel‹' (Köhler, Volksglaube und Aberglaube im Vogtlande, S. 479). Die völlig übereinstimmenden Überlieferungen im Erzgebirge hat Gräs(„Sagenschatz des Königreiches Sachsen' zusammengestellt. Aber auch von dem bereits erwähnten Schiffskobold, dem Klabautermann, heißt es, er sei die Seele eines ‚toten Kindes', die in einen Baumstamm fuhr. ‚Wird der Baum gefällt und zum Schiffsbau verwendet, so kommt damit die Seele des Kindes als Klabautermann aufs Schiff' (Golther, German. Mythologie, S. 145).[1]

Daß die Kobolde, auf dieser jüngsten und letzten bis auf den heutigen Tag fortlebenden Entwickelungsstufe des Koboldmythus, die Seelen toter, meist wohl heimlich umgebrachter, Kinder seien, diese Überlieferung steht seit dem 15. Jahrhundert in der

[1] Von dem in einem dem Hause nahestehenden Baum wohnenden Kobold berichtet Grimm, Myth. I., S. 476: ‚Von solchem Baum darf man keinen Ast abbrechen, sonst entweicht der zürnende Kobold und mit ihm alles Glück aus dem Haus.'

Volksphantasie allgemein fest. Es ist diejenige Form der unverstandenen, ältesten Volksanschauung, die sich in ihrem kausalen Zusammenhang am leichtesten mit der herrschenden christlichen Vorstellung verknüpfte. Selbst Luther versagt ihr so wenig wie irgend einer anderen, ihm von früh auf nahegetretenen Überlieferung des Volksglaubens seine Beachtung. Eine bewußt mythologische Deutung bleibt ihm dabei ebenso fern und fremd, wie irgendein skeptischer Zweifel an ihrer Tatsächlichkeit: er faßt sie in völlig buchstäblicher Realität auf und wendet sich ausdrücklich gegen diejenigen, welche dergleichen allgemein überlieferte Vorkommnisse pro phantasia oder melancholia, für eine bloße Einbildung halten. Er sieht in ihnen vielmehr wirkliche und leibhaftige Erscheinungen des ‚Teufels'. In seinen Colloquia oder ‚Tischreden' (Kap. IX: ‚Von dem Teuffel und seinen Werken') findet sich so manches interessante und wertvolle Beispiel zur Koboldsage oder anderen Sagen, durch deren Vortragsweise zugleich ein sehr belehrendes Streiflicht auf die innere Beschaffenheit deutscher Sagenüberlieferung überhaupt zu fallen kommt.

Alle diese Überlieferer haben dabei keineswegs eitle Märlein zu berichten und weiter zu überliefern geglaubt, sondern sich die von ihnen berichteten seltsamen Vorkommnisse nach dem Stande ihrer allgemeinen Natur- und Menschenkenntnis und der Anschauung ihrer Zeit zurechtzulegen und zu deuten gesucht. So berichtet Luther u. a. ganz ernsthaft, er habe selbst von Herzog Johann Friedrich, Kurfürsten von Sachsen, eine Historia gehöret, daß ein Geschlecht von Adel in Deutschland gewesen, das von einem Succubo geboren wäre; ‚denn also nennet man's, wie denn die Melusine zu Lützelberg auch ein Succubus oder Teufel gewesen ist'. An dem tatsächlichen Vorkommen von Kielkröpfen und Wechselbälgen zweifelte er so wenig, daß er selbst den Fürsten von Anhalt ein dafür verdächtiges zwölfjähriges Kind von der Brücke aus in die Mulde zu werfen riet. Und fast wäre es dazu gekommen. ‚Aber der Churfürst von Sachsen, so mit zu Dessau war, und die Fürsten zu Anhalt, wollten mir nicht folgen.'[1]

Eine zur Koboldsage gehörige Erzählung findet sich auf S. 108 der zweiten Ausgabe der ‚Tischgespräche' (in dieser Ausgabe sind nicht eigentlich im buchstäblichen Sinne die Seiten, sondern — wie in älteren Drucken so häufig — die Blätter paginiert) in der Geschichte ‚von einem Teuffel Heintzlin'. Eine Magd, so erzählt er, ‚hatte allezeit einen Teuffel bey ihr am Herde sitzen, da er ein eigen Stättlein hatte, das er sehr rein hielt.[2] Nun bat einmal die Magd das Heintzlin, denn also hieß sie den Teuffel, er sollt' sich doch sehen lassen, wie er gestalt wäre. Aber das Heintzlin wollt's nicht tun, bis daß die

[1] ‚Da sagt' ich zu den Fürsten von Anhalt: Wenn ich der Fürst oder Herr wäre, so wollt' ich mit diesem Kinde ins Wasser, in die Molda, so bey Dessau fleußt und wollte das Homicidium daran wagen. Aber der Churfürst von Sachsen, so mit zu Dessau war, und die Fürsten zu Anhalt, wollten mir nicht folgen. Da sprach ich: So sollten sie in der Kirch die Christen ein Vaterunser beten lassen, daß der liebe Gott den Teuffel wegnehme; das tät man täglich in Dessau, da starb dasselbige Wechselkind, im 2. Jahr darnach. . . . Solche Wechselbälge oder Kielkröpff supponit Sathan in locum verorum filiorum, und plaget die Leut damit' usw. (Tischreden S. 110/111: ‚Historia, wie der Teuffel die Leut betriegen und Kinder zeugen kann'). — [2] Das Original hat hier noch die gemütlich humoristische Ausmalung: ‚wie es der Teuffel denn gern pflegt rein zu halten, wo er ist; wie die Fliege auch gerne aufs Reinste sch...t, als auff weiß Papier'.

Magd einmal in einen Keller gehet, so sieht sie in einem Faß ein todtes Kindlein schwimmen. Da erzeiget es sich, wie der Teuffel wäre; nämlich autor caedis. Denn die Magd hatte einmal ein Kind gehabt, und es erwürget, und ins Faß gesteckt.' In der Gleichsetzung des Koboldes mit dem Teufel — anstatt mit dem schuldlosen Opfer — stand Luther keineswegs allein da; der unverstandene Hausgeist galt schon früh als unheimlich, und Erasmus Alberus teilt die Auffassung Luthers. So tritt denn der Kobold geradezu in die Rolle des Teufels über (wofür das Grimmsche Wörterbuch reichliche Zitate aus Chr. Weise, Voß, Bürger, Goethe, Wieland anführt), und werden auch andere

häßliche und unheimliche Erscheinungen mit dem Namen des Koboldes belegt, der ihnen keineswegs zukommt. ‚Schwarz wie ein Kobel', heißt es z. B. in der ‚Bergpostille' des Mathesius (1570), wiewohl es sonst nicht zu den Kennzeichen des Koboldes gehört, daß er schwarz sei.

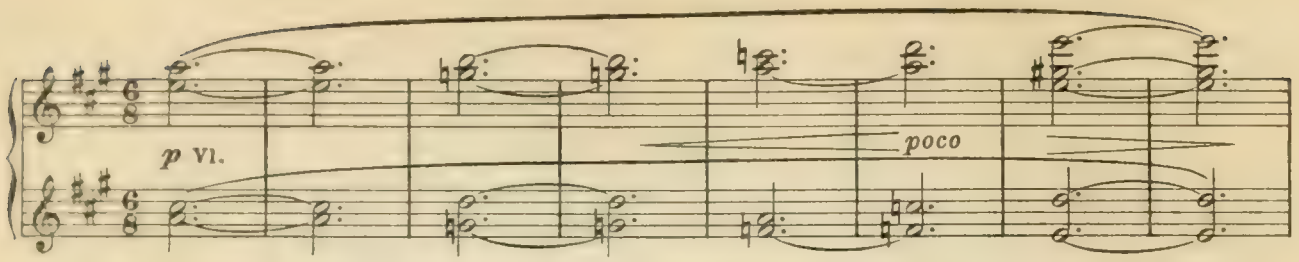
Recht ausführlich gehalten ist die, um ein volles Jahrhundert jüngere, Erzählung des Pfarrers Marquard Feldmann zu Eickelohe (Lüneburg) über eine entsprechende Erscheinung, wie die in den ‚Tischreden' überlieferte. ‚Die Köchin, welche mit ihm (dem Hausgeist) gar vertraulich war, meinte, sie dürfte ihn wohl um etwas bitten, wo es ein anderer unterlassen müßte, und als ihr nun die Lust kam, den Hinzelmann, den sie täglich reden hörte und mit Essen und Trinken versorgte, leiblich zu sehen, bat sie ihn inständig, ihr das zu gewähren. Er aber wollte nicht und sagte, sie würde den Vorwitz bereuen, wenn er ihrer Bitte nachgeben wollte. Als dies aber nichts fruchtete, und sie gar nicht abstehen wollte, sprach er endlich: ›Morgen vor Aufgang der Sonne komm in den Keller und trag' in jeder Hand einen Eimer voll Wasser, so soll dir deine Bitte gewährt werden.‹ Am anderen Morgen war die Köchin in aller Frühe bereit, nahm in jede Hand einen Eimer mit Wasser und ging in den Keller hinab. Sie sah sich darin um, ohne etwas zu erblicken; als sie aber die Augen auf die Erde warf, ward sie vor sich eine Mulde gewahr, worin ein nacktes Kind, der Größe nach etwa von dreien Jahren, lag: in seinem Herzen steckten zwei Messer, kreuzweis übereinander, und sein ganzer Leib war mit Blut beflossen. Von diesem Anblick erschrak die Magd dermaßen, daß ihr die Sinne vergingen und sie ohnmächtig zur Erde fiel. Alsbald nahm der Geist das Wasser, das sie mitgebracht, und goß es ihr über den Kopf aus, wodurch sie wieder zu sich selbst kam. Sie sah sich nach der Mulde um; aber es war alles verschwunden und sie hörte nur Hinzelmanns Stimme, der zu ihr sprach: ›Siehest du nun, wie nützlich das Wasser dir gewesen; war solches nicht zur Hand, so wärst du hier im Keller gestorben.‹ Er hat hernach die Köchin oft mit diesem Streich geneckt und ihn Fremden mit vielem Lachen

erzählt.' Der Schluß ist wichtig: vor allem tut er dar, daß nicht etwa die Magd selber, wie in Luthers Erzählung, als die Kindstöterin zu betrachten sei, und es hat somit diese Überlieferung eine höhere Echtheit in sich. Es tritt uns vielmehr in dem Lüneburgischen ‚Hinzelmann', insbesondere auch den sonstigen mannigfachen Berichten über sein Erscheinen und Walten, der richtige Hausgeist entgegen. Er gehört zum Hause, nicht zur Köchin. Sogar daß er, nach seinem Tode in Kindesgestalt ‚von etwa 3 Jahren' erscheinend, nicht als neugeborenes Kind umgebracht sein kann, vielleicht überhaupt gar nicht als Kind, leuchtet ein und bestätigt damit zugleich das höhere Alter der Sage.

Nahe verwandt ist ein anderer Bericht aus den ‚deutschen Sagen' (I, S. 92): ‚Zuweilen ist die Magd lüstern, ihr Knechtchen, Kurt Chimgen (niederdeutsch) oder Heinzchen (hochdeutsch), wie sie den Kobold nennen, zu sehen, und wenn sie nicht nachläßt, nennt der Geist den Ort, wo sie ihn sehen solle, heißt sie aber zugleich einen Eimer kalt Wasser mitbringen. Da begibt sich's denn, daß sie ihn etwa auf dem Boden auf einem Kißchen nackt liegen sieht, und ein großes Schlachtmesser ihm im Rücken steckt. Manche ist so sehr erschrocken, daß sie ohnmächtig niedergefallen, worauf der Kobold alsbald aufsprang und sie mit dem kalten Wasser über und über begoß, damit sie wieder zu sich selbst kam. Darnach ist ihr die Lust vergangen, den Kobold zu sehen.'

Aus Überlieferungen dieser Art und Beschaffenheit erklärt sich die, dem ursprünglichen Sinn der Sage am weitesten entfremdete, aber dem späteren Volksleben und -glauben am tiefsten eingegrabene, jüngste Gestaltung der Koboldsage, daß nämlich die Kobolde ermordete, ungetaufte Kinder seien, nebst allen daran haftenden Vorstellungen vom Leid und Wehe der Mutter, die sie heimlich getötet. Wohl haftet nun an ihrem Hause, da sie eben ‚den Kobold hat', äußerlich Wohlstand und Fülle, aber es geht zugleich im Dorfe die Nachrede, daß es darin spuke. Nach außen hin rauh und verschlossen, weichere Empfindungen von sich abwehrend, findet sie in ihrem Innern weder Glück noch Ruhe. Eine solche Gestalt hat uns Siegfried Wagner in seiner Dorfwirtin Gertrud gezeichnet, mit aller, dem Volksleben abgelauschten herben Wirklichkeit des täglichen Lebens: äußerlich rauh, hart, unfroh und mürrisch, in steter Geschäftigkeit; in ihrem Innern dem nagenden Wurm des Gewissens preisgegeben. Niemand weiß um ihre Tat, es droht ihr weder Strafe noch Entdeckung, und doch ist in ihr kein Glück, keine Befriedigung. Sie vermag sich auch der stattlich heranwachsenden Tochter nicht zu erfreuen, die ihren Vater nicht gekannt hat und nur dunkel davon weiß, daß dort an der Gartenmauer, im Schatten der Trauerweide, ihr ‚Brüderchen' begraben liegt. Sie ist hart und anspruchsvoll gegen sich und andere, nur ihre beständige Tätigkeit und Geschäftigkeit ist imstande, den Wurm zu betäuben. Sie wehrt alle weicheren Empfindungen der Mutter- und Tochterliebe von sich ab und vermag den Blick des alten Ekhart nicht zu ertragen, von dem sie ahnt, daß er mit dem ihm eigenen durchdringenden Blick des Seelenkündigers ein schweigender Mitwisser ihrer Tat sei.

IV. Die Koboldsage bei Siegfried Wagner.



Erlöst! Befreit von Irrens Leid!
Dank Dir und Heil! Du arme, arme Maid!
Glücklich Seelchen! frei und heil!
O würd' uns bald Dein Loos zu Teil!

Daß sich der Dichter des ‚Kobold' an diese letzte, jüngste Gestaltung des Koboldmythus gehalten hat, kann nicht wundernehmen. Er erfaßte sie unmittelbar so, wie sie ihm aus der noch lebendigen Volksüberlieferung plastisch entgegentrat, und projizierte sie mit der vollen gestaltenden Kraft des Szenikers und Dramatikers direkt auf die Bühne. Er hat seine Handlung demgemäß auch in den Beginn des 19. Jahrhunderts, in die Periode zwischen 1814 und 1820, bald nach dem Wiener Kongreß verlegt, in welcher die Erscheinung des ‚Großkorsen-Kaisers', als eines eben erst niedergegangenen glänzenden Meteors, überall noch die Phantasie des Volkes beschäftigte, zugleich das Zeitalter der voll erblühenden literarischen Romantik, in welcher die hegende Sorge genialer deutscher Männer Volkslied und Volksmärchen, Sage und Mythus, nicht bloß aus alten Pergamenten, sondern direkt dem Munde des lebenden Volkes liebevoll und mit poetischem Sinn zu entnehmen begann. Die Durchdringung der leibhaftigen ‚modernen' Wirklichkeit jener Periode mit dem Zauber des Märchenhaften als Untergrund war schon durch Zeitgenossen, wie E. T. A. Hoffmann und Ferdinand Raimund, mit Glück versucht; erst in einem Werke, wie dem ‚Kobold', ist

diese Verschmelzung nun aber vollends durchgeführt, so daß uns z. B. am Schluß des zweiten Aktes der ideale Märchen- und Sagenzauber des sog. ‚Übernatürlichen' vielmehr überzeugend als die eigentliche Realität, die höhere Wirklichkeit entgegentritt.

Die Geschäftigkeit der ‚Kobolde' erscheint uns nun hier als ein Zustand des Leidens, der Kobold als wehklagender Geist, der nach Befreiung und Erlösung verlangt. Und dies ist dem Sinn der deutschen Sage gemäß. ‚Durch das ganze Wesen der Elbe, Nixen und Kobolde', sagt bereits Jakob Grimm, ‚geht ein leiser Grundzug von Unbefriedigung und Trostlosigkeit; zu den Menschen fühlen sie sich hingezogen und von ihnen zurückgestoßen. Sie wissen ihre herrlichen Gaben nicht recht geltend zu machen und bedürfen immer der Anlehnung an die Menschen. Daher auch ihr Zweifel, ob sie der Erlösung teilhaftig werden können, und der unverhaltene Schmerz, wenn verneinende Antwort erfolgt' (Myth. I, S. 484). Der Kobold Hinzelmann behauptet gegen einen Teufelsbanner, der ihn vertreiben wollte, er sei ein Christ, wie andere Menschen, und hoffe, selig zu werden; bei anderer Gelegenheit sagt er auch den christlichen Glauben her, aber zerrissen und stammelnd, und singt auf Verlangen schöne geistliche Gesänge mit sehr hoher und nicht unangenehmer Stimme (Deutsche Sagen I, S. 112, 113). Sind sie aber ruhelos durch fremde Schuld, so können sie auch ihre Befreiung aus diesem Zustand nicht aus eigener Macht herbeiführen, sondern sind der Sühne jener Schuld durch den Menschen bedürftig und müssen sich, leidend, an sein Mitleiden wenden. ‚Sie suchen mit Bangen das Heil zu erlangen: Ruhe und Seelenfrieden, das werde durch andre ihnen beschieden.'

Worin kann nun, konsequent der sagenhaften Auffassung gemäß, diese Sühnetat, diese Erlösung einzig bestehen? ‚Wenn des Stammes letztes Glied willig für ihn aus dem Leben schied, jegliche Schuld ist dann gebannt, Kobold endlich Ruhe fand.' Wenn aber des Stammes letztes Glied selbst ein blühendes junges Leben ist, mit allen Fasern seines Wesens an das Dasein sich klammernd, nach trübe verlebter, trostlos bedrückter Jugend zu jungfräulicher Schönheitsblüte und Lebensfülle erwachend, um Liebe und Geliebtsein werbend und danach verlangend? Nun, dann gibt es einen dramatischen Konflikt, dessen Lösung die Aufgabe des Dramas ist. In Verenas Seele spielt dieser Konflikt. Es ist in der Nacht vor ihrem Geburtstag, daß sie, durch die schwüle Sommernachtluft aus dem engen Stübchen getrieben, im Freien Kühlung sucht und auf einer Bank vor dem Wirtshause sitzend, über den Tisch gebeugt, ihren unruhigen Schlummer weiter schläft. Es wird nicht gesagt, der wievielste Geburtstag in ihrem jungen Dasein es sei; das aber kündigt aus allem sich an: das Kind in ihr ist zur Jungfrau erwacht, die aus eigener Entscheidung fortan über ihre Bestimmung verfügt. Dem Kinde durfte der Kobold nicht nahen, die Jungfrau darf er um ihren Opfertod für sein Seelenheil anflehen. Und doch wäre es zu früh für sie, mit einem Schlage alles zu erfahren. Darum ist Ekhart, der treue Freund und Beschützer, den sie aus frühen Kindertagen kennt und nun lange, lange nicht erblickt, gerade zu diesem Morgen ihr wiedererschienen, um sie hütend und sorgend auf ihrem Schicksalspfad zu geleiten.

Von der Geschäftigkeit der Kobolde in ihrem Hause hat sie bisher noch keine eigene Erfahrung gehabt; sie macht sie erst in rätselhafter Weise in Verbindung mit ihrem

Traum, den sie durch diese Erfahrung und durch einen zurückgelassenen wunderbaren Stein als geheimnisvolle Wirklichkeit erkennt. Als Spender des letzteren hat sich einstweilen, um sie zu schonen und nicht ihr ganzes Geschick auf einmal in voller Klarheit über sie hereinbrechen zu lassen, der geheimnisvolle väterliche Beschützer bekannt. Erst durch die offenkundige Bestätigung der heimlichen Werktätigkeit der Kobolde in ihrem Hause entsteht in ihr — zu ihrer Bestürzung — die Vorstellung einer Verbindung von Traum und Wirklichkeit: ‚kaum es zu denken wag' ich: wär' wirklich, was mir geträumt?' Damit greift die nächtliche Erscheinung unbezweifelbar in ihr tägliches Dasein ein; doch ist sie noch weit davon entfernt, dem Nachtgespenst das verlangte Opfer ihres Lebens zu bringen. Selbst die Beschaffenheit dieser an sie gestellten Forderung ist ihr noch keineswegs völlig deutlich geworden; sie weiß noch nicht, worauf sie eigentlich abzielt; und doch hat sie, mit allen Trieben ihres Wesens am Leben hangend, das beängstigende Gespenst mit Abneigung und Widerwillen von sich gescheucht. Erst die Tiefe des eigenen Leidens wird sie — durch das Leiden — zum Mitleiden führen und aus dem Mitleid die schönste Blüte des Opfermutes und willigen Opfertodes erstehen lassen.

Echt dramatisch ist, wie so viele andere geniale Züge dieser Schöpfung, auch der Zug, daß es nicht eine zeitlich fern abgelegene feudale ‚Ahnfrau' ist, deren Schuld durch diesen Opfertod gesühnt werden soll, und die ja auch in das Volksstück und in die Volksumgebung nicht recht passen würde. Eine ‚Dirne, die nicht einmal weiß, wer ihr Vater war', wie Jeannette schmähend von ihr sagt, soll nicht mit einer längst dahingeschiedenen Eltermutter in Beziehung gesetzt sein. Nein, mit dramatischer Straffheit ist der Faden zwischen Schuld und Sühne gespannt. Die Schuld ist von der eigenen Mutter begangen, deren rauhe Liebllosigkeit die Folge ihrer eigenen Tat, deren innerstes Gefühlsleben durch eine harte Rinde nach außen hin gedeckt und abgeschlossen ist. Für sie, die — trotz alles ungestillten Verlangens nach Liebe — kaum jemals wirklich geliebte Mutter, in deren Auge sie nie zuvor eine Träne erblickt, keine Zärtlichkeit je an ihr wahrgenommen, hat die eigene Tochter die Sühne zu vollbringen, und so ist es gerade die Beziehung zu der geheimnisvollen Traumerscheinung selbst, die ihr Handeln bestimmt, nachdem sie erst erfahren, wie nahe ihr der gequälte Kobold steht. ‚Es ist bezeichnend für die Zartheit, mit der Siegfried Wagner das Problem angefaßt hat', sagt Ferd. Pfohl, ‚daß er seinem Kobold den Namen ›Seelchen‹ beilegt, einen Namen, aus dem alles Schutzbedürftige, Trauliche und Anschmiegende hervorklingt, das uns Kinder, die wir hegen, so rührend macht. Den grausigen Anblick des blutüberströmten Kindeskörpers, die Quelle des erlösenden Mitleids, erspart er uns; er läßt uns dafür das phantastische Leben eines so gemordeten armen Kindes schauen, dieses Schicksal zwischen dem Diesseits und dem Jenseits: die Klagen und das Leid des Koboldes, sein Irren und Hoffen ohne Ende, die ewige Todesqual, seine Tränen, seine Himmelssehnsucht, seinen Traum von Frieden im Tod. Nicht den blutenden, von Messern durchbohrten Leib zeigt uns Siegfried Wagner, sondern die blutende Seele, die in Erlösungssehnsucht sich verzehrt.' Und so gelingt es ihm, die seiner populär-dramatischen Meisterschaft gestellte Aufgabe zu lösen, den Kobold uns wirklich nahezuführen und Verenas mitleidvollen Opferentschluß uns menschlich zu

erklären. Das Bild des armen blutenden Koboldes, dem zwei Messer die Brust durchschneiden, wie tief berührt es uns nun in den herzergreifenden Klagen des flehenden Seelchen, das ganz nach Kinderart weder die Ursache seines qualvollen Leidens, noch die Art seiner Erlösung wirklich bezeichnet, als müßte dies jeder von selbst wissen.

Wie, und unter welchen Einwirkungen und Gegenströmungen, die Bereitschaft Verenas zu dem Erlösungsopfer sich vollzieht, das ist durch den Gang und Inhalt des Dramas bezeichnet, dessen Darlegung wir unserer diesmaligen Betrachtung nicht einverleiben wollen.[1] Dagegen verweilen wir unwillkürlich mit unseren Gedanken noch einen Moment bei den Federzügen an der Spitze dieses Kapitels, mit denen der zartsinnig nachschaffende Künstler, mit dichterischer Versenkung die Örtlichkeit und Umgebung, in welcher Verena heranwuchs, gleichsam getreu nach der Wirklichkeit festhaltend, uns zugleich ihre bildlich zusammengedrängte Lebensgeschichte verkörpert. Wir gewahren da die Terrasse, die aufgemauerte Brüstung, von welcher aus die Liebende ihrem Friedel entgegenjauchzt und später den Abziehenden nachblickt; wir gewahren am Hause selbst in perspektivischer Verkleinerung das mit Weinlaub umwachsene Erkerfenster, zu welchem jener auf der Leiter emporklimmt; wir gewahren den Felsenkeller, Gertruds wirtschaftlichen Bereich; wir gewahren aber auch hinter dem Hause das Gärtchen mit der Trauerweide, in deren Schatten das Grab mit Seelchens irdischen Überresten liegt. Rechts unten das Städtchen, auf dessen Marktplatz Graf und Gräfin dem Spiel und Sang der fahrenden Leute lauschten, und selbst die Straße können wir verfolgen, auf welcher die vornehme Gesellschaft in ihren stolzen Wagen mit ‚knallroten' Kutschern den Weg hinauf in das Wirtshaus nimmt . . .

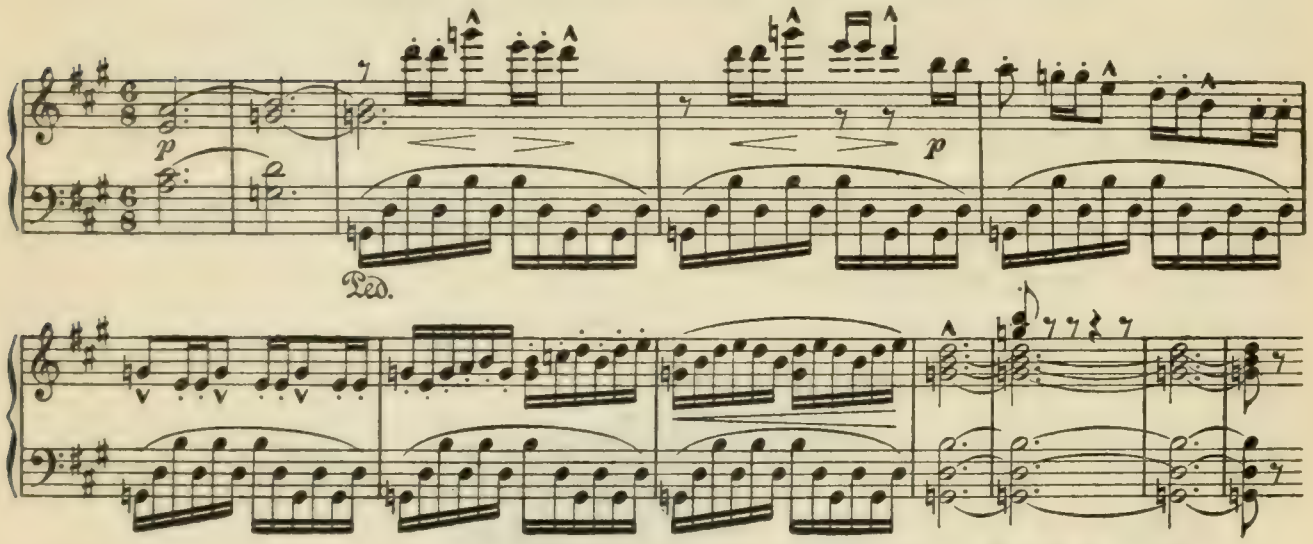
Noch einen Blick auf die Trauerweide, und die Gestalt des Kindes mit den zwei Messern im Herzen taucht in uns auf. Armes leidendes Seelchen! Aber Du sollst erlöst und von Deinen Qualen befreit sein!

[1] Siehe den folgenden Abschnitt, der diese Inhaltsangabe um so ausführlicher gibt.

2.

‚Der Kobold' von Siegfried Wagner.

Übersicht über die dramatische Handlung.



Einen Kobold kenne ich —
wie ungern der seinem Opfer entwich!
Zum Keller lud er die Maid sich ein;
dort sollt' sie bei mattem Schein
an seinem Anblick trüb sich weiden,
zwei Messer erschau'n,
die die Brust ihm zerschneiden!

Die Handlung der Bühnendichtung Siegfried Wagners versetzt uns in den Beginn des 19. Jahrhunderts, wir dürfen annehmen in die Periode kurz nach dem Wiener Kongreß, die eigentliche Blütezeit der Romantik in der deutschen literarischen Geistesentwickelung, zugleich aber desjenigen Verfalles der öffentlichen Zustände Deutschlands, den Richard Wagner in ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' in so scharfer Beleuchtung

charakterisiert hat. Aus diesem Verfall heraus verlangte es den deutschen Geist, — um ein Vergessen der unbefriedigenden Gegenwart zu finden — nach einem tiefen Versenken in die volkstümliche Vergangenheit: Brentano und Arnim vereinigten sich zu jener Sammlung deutscher Volkslieder; die Brüder Grimm veröffentlichten ihre unmittelbar aus dem Munde des Volkes gesammelten Kinder- und Hausmärchen, und Jakob Grimm insbesondere vertiefte sich in jenes Studium des deutschen Volksglaubens, seiner Sagen- und Mythenüberlieferungen, aus welchem dann seine ‚Deutsche Mythologie', neue Einsichten erschließend, trotz ihres gelehrten Äußeren als ein wahres Wunderwerk dichterisch hellsichtiger Inspiration emporstieg. In diese Periode eines vielfach entarteten und verlotterten Parvenüadels von Napoleons Gnaden, mit seiner Entnervung und Frivolität, seiner undeutschen Bildung[1] und auf der anderen Seite eines unverfälschten Volkslebens fast nur noch in den untersten Schichten, geleitet uns der Dichter, und anheimelnd berührt uns sogleich die gesamte Tracht und äußere Erscheinung seiner Gestalten, für unsere Phantasie mit dem Geist jenes Zeitraumes der Romantik innig und unzertrennlich verbunden.

Man hat trotz alledem einen inneren Widerspruch oder etwas Unglaubwürdiges darin aufzufinden vermeint und manche kritische Stimme ihr Bedenken dagegen geäußert, daß die sagen- oder märchenhaften Erscheinungen des Volksaberglaubens durch den Dichter in eine so späte Zeit, wie die des ‚aufgeklärten' 19. Jahrhunderts (annähernd etwa in das Jahr 1820) verlegt worden seien. Lassen wir Carlyle darauf mit den Worten antworten: ‚Das Zeitalter der Romantik hat noch nicht aufgehört; es hört überhaupt niemals auf; es nimmt nicht einmal in irgendwelchem beträchtlichen Maße ab, wenn wir recht darüber nachdenken. Eines steht jedenfalls fest, lieber Leser, und du kannst dich darauf verlassen, daß kein Zeitalter sich selbst als das Zeitalter der Romantik erschien. Schreiber dieses ist der Meinung, dieses unser armseliges neunzehntes Jahrhundert sei kaum weniger romantisch als das neunte oder sonst irgendeines, seit die Jahrhunderte begannen.'[2] — Die Vorgänge der Handlung aber sind die folgenden.

Es ist eine schwüle Sommernacht. In dem dichten Nebel, welcher die Bühne erfüllt, unterscheidet das Auge anfangs nur eine Gestalt, kaum sichtbar und nur durch das weiße Hemd sich von der dunklen Umgebung abhebend. Es ist Verena, die, von der dumpf drückenden Luft des Zimmers ins Freie getrieben, auf einer Bank vor dem Wirtshause über einen Tisch gebeugt schläft. Um sie aber herrscht reges Leben. Winzige Gestalten, teils fliegend, teils am Boden hupfend, schwirren umher. Es sind die Kobolde, welche sich zu ihr drängen, sich um sie streiten: jeder will ihr sein Leid klagen. Einer von ihnen, Seelchen, hat ein besonderes Anrecht auf sie; es ist ihr gemordetes Brüderchen, dessen Grab sich draußen an der Mauer im Schatten der Trauerweide befindet, über dessen frühes Ende aber nie etwas zu ihr gedrungen ist. Ein Geheimnis ruht darüber. Und sie soll es auch jetzt noch nicht erfahren; denn recht nach Kinderart verschweigt es bei

[1] Man vergleiche in dieser Hinsicht die Gestalt des Grafen, der sich selbst prahlend einen ‚Zweifler' nennt, der ‚den Glauben höhnt' (also etwa einen Zögling Voltaires) und der den derbköstlichen Trutz, mit seiner kernigen Gesinnung, in ostensiblem Spott verächtlich als ‚Deutschen' anruft: ‚Allons, Herr Teutone!' — [2] Zerstreute historische Aufsätze (übs. v. Th. A. Fischer, Leipzig 1905), S. 123, 126/27.

allem Flehen die eigentliche Ursache seiner Klagen und Bitten, als müßte sie ihr schon bekannt sein. Dicht an Verena geschmiegt, flüstert es ihr sein Weh ins Ohr, ihr Mitleid beschwörend. Könne doch nur sie allein ihn von schmählicher Pein erlösen. ‚Wolltest du nachts zum Keller geh'n, würdest — hab' acht! — mich leiblich erspäh'n! Hättest du Mut? erschräk'st nicht vor Blut? Die Brust zerschneiden zwei Messer mir, o zögest du kühn sie heraus!' Verena sucht sich stöhnend, immer tiefer seufzend und krampfhaft sich dehnend seiner zu erwehren. Aber immer heftiger dringt Seelchen auf sie ein; verlockend hält es ihr einen köstlichen Stein hin: ‚Dein werd' er, dein! Wahre ihn gut! Hüt' seine Glut! Nur still' meine Tränen, hilf meiner Not! Eins ist mein Sehnen: Friede im Tod!' Langsam verhallen seine drängenden Klagelaute im dämmernden Tagesgrauen. Aus den Nebeln gewahrt man inzwischen die Umrisse der Gestalt Ekharts; mitleidig beugt er sich über Verena, sie aus dem Schlaf rüttelnd. Traum und Wachen kämpfen miteinander bis zum letzten Verklingen von Seelchens Klagelauten. Noch im Halbtraum begriffen, mit einem schweren Seufzer erwachend, stößt sie leidenschaftlich die Worte aus: ‚Ich will nicht! Nein!' Sie springt auf, nicht wissend, wo sie ist; sie gewahrt Ekhart und starrt ihn an.

Sie reibt sich die Augen und will ins Haus, um sich anzukleiden, als sie ihren Blick von dem strahlenden Glanz eines Steines auf dem Tische magisch angezogen fühlt. War denn das eben Erlebte Traum oder Wirklichkeit? Seltsam betroffen hält sie an, ohne den Stein zu berühren. Der wunderbare Freund will ihr das Rätsel noch nicht lösen, ihren Gedanken vielmehr für jetzt eine andere Richtung geben. ‚Geburtstag ist heut!' erinnert er sie liebevoll. ‚Sieh' doch, wie es um dich strahlt! Sonne will, daß Sommer sei, sandt' aus ferner Höhl' herbei als Freudezeugen greisen Mann!' Sie habe ihm die holde Spende mitgegeben, einen Wunderstein, der die Kraft in sich berge: was ihr am liebsten sei, für immer an sie zu fesseln; nur müsse sie hütend vor Neid ihn wahren. Das ist alles, was er für jetzt ihr anvertraut; nicht übereilt und unvorbereitet will er sie in das dunkle Geheimnis ihres Schicksals einweihen.

Frau Gertrud, die Dorfwirtin, tritt unter die Haustür, mürrisch, scheltend, wie es ihre rauhe Art ist. Ängstlich und schnell versichert Verena auf ihre Frage, daß die Stube schon geputzt sei, und muß doch Ekhart gestehen, daß sie gelogen: ‚Ich ließ alles wirr, auf dem Boden Geschirr, schmutzig der Trog!' Aber siehe da, die zurückkehrende Gertrud ist befriedigt. Verena steht betroffen und blickt Ekhart fragend an: ‚Kaum es zu denken wag' ich! Wär' wirklich, was mir geträumt?' Wieder der Traum, der kaum

verscheuchte! Nun sind es doch die Kobolde gewesen, die alles sauber geräumt! Sie fühlt sich von Geheimnissen umgeben, nur zögernd wendet sie sich zum Haus, den Blick auf die Mutter und Ekhart gerichtet, der sinnend am Tische sich niedergesetzt. Unfreundlich, barsch ist diese auch gegen den seltsamen grauen Mann mit seiner großen Milde und Ruhe. Unter dieser rauhen Außenseite birgt sich ein nagendes Schuldbewußtsein; der Gewissenswurm frißt an ihr; das macht es auch, daß sie Ekharts auf ihr ruhenden ernsten Blick nicht zu ertragen vermag. Dringt doch, sie fühlt es, sein forschendes Auge bis in die tiefe Seele der Menschen; sie ahnt es, daß er auch ihr Geheimnis durchschaut. Sie ladet ihn nicht ein zu bleiben, sie schickt ihn fort; dann wendet sie sich wieder lebhaft zu ihm und gewahrt ihn nicht mehr. Sie will ihm nacheilen, wie von einem inneren Drang getrieben, da vernimmt sie die helle Stimme des blonden Friedrich, der sich mit seinem an Verena gerichteten Liebeslied von weitem ankündigt, und steigt ärgerlich links in den Felsenkeller hinab.

Aus dem Tal erklingt die frische Stimme des jungen Sängers und Volkskomödianten; Verena im Sonntagskleid erscheint alsbald unter der Tür. Sie lauscht ihm entzückt, dann eilt sie zur Mauerbrüstung im Hintergrund, um ihn heraufzuwinken. Auch er hat des Festtages gedacht und überrascht die Liebste mit einem güldenen Kettchen, mit verschlungenem V und F. Und seltsam fügen sich Stein und Kette zusammen, als wären sie füreinander gemacht! Mit Widerstreben hat sie den Stein an sich genommen, sie will nicht der Wundermacht eines Talismans die Treue ihres Friedel zu danken haben. Nun hat sie seinem Glanz doch nicht widerstehen können, und es lockt sie, seine Kraft durch stichelnde Neckereien, durch Erregung der Eifersucht ihres Liebsten zu erproben. Das Geheimnis des Steines verrät sie ihm nicht, aber sie deutet neckend an, daß es mit ihm eine besondere Bewandtnis habe: ‚Fühlen wirst du seine Pein, wenn mal was dazwischen kommt.‘ Sie reißt sich los, eilt ins Haus und schließt hinter sich ab. Friedrich pocht vergebens an die Tür. Dann öffnet sie leise das Fenster im oberen Stock, um ihre Neckerei von dort aus fortzusetzen. Friedrich ergreift schnell eine nahstehende Leiter, legt sie ans Haus und klettert hinauf. Ihr beiderseitiges Scherzen und Plaudern wird von Friedrichs Gesellen, Trutz, Kümmel und Fink, unterbrochen, die, Arm in Arm gehängt, in Positur treten und aus voller Brust ihr neckisches Lied von der ‚Lebensleiter‘ anstimmen. Sie sind gekommen eine Schaubühne aufzuschlagen, auf welcher sie den Dorfbewohnern ihre Künste zeigen wollen. Doch noch auf ein höheres Ziel steht heute ihr Sinn. Geht doch die Kunde, daß der Graf und die Gräfin auf der Durchfahrt nach ihrem neuerbauten Schlosse das Dorf passieren würden: ‚Denkt Euch‘, ruft Trutz, ‚wenn sie wirklich kämen, uns am End’ aufs Schloß mitnähmen!‘ Diese weitgehenden Hoffnungen knüpfen sich für ihn an ihr jüngstes Auftreten im Städtchen. Zufällig hätten der Graf und die Gräfin sie neulich am Markt agieren gesehen und ihrem Sang und Spiel huldvolle Teilnahme geschenkt. Einem von ihnen, sagt er, pfiffig auf Friedel zublinzelnd, wäre besondere Gunst erwiesen worden: ‚Blonder Jüngling, stets verliebt, auf weiches Herz viel Zauber übt.‘ Neugierig hat das versammelte Volk seiner Erzählung gelauscht: ‚Wie sie zünden, solche Namen!‘ Und auf ihr

weiteres Forschen, ob es wirklich ‚ein Graf, ein echter Graf' sei, fährt er geheimnisvoll fort: ‚Falschgraf' habe man seinen Vater genannt. Er deutet darauf hin, daß jener durch wucherische Umtriebe Schätze scharrend um sich geschart habe, an denen Blut, Schweiß und Tränen klebten. Mit diesem — Gott weiß wie? — gewonnenen Golde habe er dem ‚Groß-Korsen-Kaiser' aus der Not geholfen und daraufhin den Grafentitel erhalten. Nicht schlecht dagegen sei der Stammbaum der Gräfin: ‚Vater schuf nur leider, ach! durch Gelump viel Ungemach!' Um seine Schulden zu decken, habe man die Hilfe des ‚Falschgrafen' beanspruchen müssen und dann später ‚aus lauter Dankbarkeit' seinem Sohne das Komteßchen vermählt.

Man hört Hornrufe und Peitschenknall vom Tale herauf. Die Vielbesprochenen nahen. Zu kurzer Rast wollen sie im Dorf verweilen. Gaffend steht das Bauernvolk herum, mit herablassender Liebenswürdigkeit nehmen die Angekommenen ihre Huldigungen entgegen. Auf dem Rasen wird gedeckt, Diener bringen Erfrischungen und die Gräfin lagert sich mit ihren Gästen, um einen Imbiß einzunehmen, während der Graf mit Trutz in Unterhandlungen tritt. Es zeigt sich, daß die hohen Herrschaften nicht ganz ohne Nebenabsichten

das Dorf aufgesucht. Die Gräfin hat es in der Tat auf den ‚blonden Jüngling' abgesehen, der Graf auf Verena ein Auge geworfen. Die Gräfin wendet sich an Friedrich: er sieht sie an, senkt aber schnell das Auge und weicht verlegen ihren Blicken aus. Inzwischen hat sich ihre Zofe Jeannette, früher Nanni geheißen und aus demselben Dorfe stammend, Verena genähert. Mit ihrem eitlen Prahlen und der Geringschätzung ihrer alten Bekannten, die sich nachts nur auf Stroh legen könne, keinen Schmuck und kein Gestein ihr eigen nenne, reizt sie Verena dazu, ihr Kleinod dem neidischen Auge zu zeigen und damit eben das zu tun, was ihr Ekharts Warnung verboten. Ein Blick auf das ‚wundergeheimnisvolle Gefunkel' des in Verenas Händen verschlossenen Steines belehrt Jeannette, daß es ein Talisman sei: ‚den wenn meine Herrin sieht!' Sie eilt zur Gräfin, und diese gibt sich alle Mühe, die erschrockene Verena zum willigen Verkauf ihres Schatzes zu bewegen.

Frau Gertrud wird herbeigerufen: erstaunt vernimmt sie von dem Stein. Hart stellt sie das Mädchen zur Rede, woher sie ihn habe. Zögernd gesteht Verena: ‚vom alten Ekhart'. ‚Vom Zaub'rer, dem!' ruft Gertrud höhnisch, und da Verena ihr Gut nicht freiwillig hergeben will, entreißt sie ihr Kette und Stein mit Gewalt und übergibt beides der Gräfin. Wild die Mutter anstarrend, geknickt und ihrer selbst nicht mächtig, ruft Verena mit schmerzerstickter, tonlos gebrochener Stimme: ‚Mutter! durftest du das?'

Trutz' Mienen sind indes im Gespräch mit dem Grafen immer glänzender geworden. In fröhlichster Laune eilt er zu seinen Kameraden, ihnen ihr hohes Glück mitzuteilen: sie

alle sind aufs Schloß eingeladen! Schnell reißen sie die Bühne zusammen und jubelnd erfolgt der gemeinsame Abzug. Das um sein Schauspiel betrogene enttäuschte Dorfpublikum faßt sich schnell und ruft ihnen nach: auf Wiedersehen! Noch hat der Talisman auf Friedrich seine Wirkung nicht getan; er sieht Verena allein, wie erstarrt, dastehen und ruft ihr zu: ‚Komm mit!' Sie blickt ihn fragend an, ohne einer Antwort fähig zu sein, dann eilt sie dem Hintergrunde zu und sieht den Abziehenden von der Mauerbrüstung nach. Der alte Ekhart hat sich inzwischen still und unbemerkt an den Tisch vor dem Wirtshaus gesetzt. Verena gewahrt ihn; sie stürzt mit dem Ausdruck tiefsten Schmerzes auf ihn zu und birgt, vor ihm kniend, ihr Gesicht an seiner Brust: ‚Trauter, Treuer! Ach, sie haben mir mein Glück geraubt!'

Der zweite Akt führt uns in den — mit allem erdenklichen Luxus ausgestatteten — Park des gräflichen Schlosses. Es herrscht ein reges Treiben. Eine Plattform, zu welcher Stufen führen, wird von der Dienerschaft unter Jeannettens Anordnung zu einer Bühne hergerichtet, Stühle für die Zuschauer aufgestellt, alles zu einem glänzenden Fest vorbereitet. Voller Erwartung der Lorbeeren, die sie heute zu erringen hoffen, nahen Trutz, Fink und Kümmel, bereits für die Komödie kostümiert: Trutz als Satyros, Kümmel als Faun, Fink als Heliodorus. Sie scherzen mit Jeannette. Als auch Friedrich — in der Verkleidung als Eros — herantritt, raunt Jeannette ihm bedeutsam zu: ‚Also! heut' Abend!' Die Ankunft des Grafen schneidet das Weitere ab. In Gedanken verloren, lehnt sich dieser im Vordergrund an eine Säulenbalustrade. Ihm ist heut' in der Frühe, wie im Traum, die graue Gestalt Ekharts warnend erschienen. Was ist's, das ihn infolgedessen so seltsam berührt, welche fremdartige Einwirkung hat ihn erfaßt? Sollte über ihn, ‚den Zweifler, der den Glauben höhnt', eine Spukgestalt Macht gewinnen können? Als Kind hat er vom Ekhart sagen hören, wie er als Mahner Kindern naht: ‚Was will er von mir? Was wollte sein Mahnen? Klang es nicht schier wie von Todesahnen?' Er wiederholt sich die Worte der Erscheinung: ‚Einmal noch, nur einmal mehr — tönt' es dumpf — schenk' mir Gehör!' Aber nein! ‚Gespenster! Narrenglaube!' Gewaltsam sucht er die beunruhigenden Gedanken von sich abzuschütteln: ‚Bin ich nicht glücklich? Lacht mir nicht alles? Wer beugt sich nicht vor mir?' Und doch übermannt ihn ein heftiger Abscheu vor der Hohlheit und Verderbtheit der ihn umgebenden Schmarotzergesellschaft, die nur das goldene Kalb seines Reichtums anbetet. ‚O, Ekel! Ekel! über sie und über mich! Über mich? Trag' ich denn Schuld? Oder ist's Schuld, wenn ich lebe?' Er empfindet den Fluch, der ihm durch seine Geburt

anhaftet, den Fluch, seinem Blute nach ein elender Mischling, in seiner Lebensstellung der Sohn eines geadelten ehemaligen Wucherers und Schätzescharrers zu sein. Nicht ihn trifft die Schuld seines verfehlten, ehrlosen Daseins und aller daraus fließenden Taten, sondern Den, welcher einst ohne Liebe ihm das Leben gab und es in seinem Urquell vergiftete:

Hei! Scharr' wo anders, du grausiger Griesgram!
Grab' aus! grab' aus! —
Willst du rechten — wo's modrig und kraus,
Dort wend' dich hin! Dort liegt einer! Ja dort!
Der war's! Nicht ich!

Das Nahen der Gräfin macht seinen Betrachtungen ein Ende. Sie will sich — als Nymphe Eukaleia — an dem Spiel der Komödianten beteiligen. Jeannette meldet die Gäste. Die Darsteller eilen auf die Bühne. Die Komödie beginnt unter lebhafter Anteilnahme der Zuschauer. Doch plötzlich wird das Spiel unterbrochen, Friedrich stockt im feurigsten Gesange. Ist es ein Geist, den er zu erblicken vermeint? Hinter einem Gebüsch gewahrt er — Verena. Er verliert den Faden, eine Stockung tritt ein, das Stück kann nicht weitergespielt werden. Der Graf macht der peinlichen Situation ein Ende, indem er schnell einen muntern Walzer spielen läßt. Alles dreht sich im Tanze.

Nein, es ist kein Geist, den Friedrich erblickte, sondern Verena leibhaft und in eigener Person. Sie ist der harten Mutter entlaufen und hat den weiten Weg hierher zurückgelegt, um sich in das Schloß zu schleichen, hinter dem Gebüsch verborgen, Zeuge des Schauspiels zu werden, in welchem ihr Liebster auftritt, und hinfort ganz ihm anzugehören. Sie benutzt den Augenblick des allgemeinen Tanzes, um Friedrich, den seine Genossen soeben mit Vorwürfen überhäuft haben, durch einen Diener die Botschaft ihrer Ankunft zu schicken. ‚Sag's ihm nur so: die Maid, der man den Stein geraubt.' Doch Friedrich steht bereits unter der zauberischen Gewalt des Steines: er versteht nicht den Sinn ihrer Worte. Er würde sie, wäre er ganz seiner mächtig und nicht durch ein feindliches Prinzip beherrscht, nicht für einen Geist gehalten haben. So aber kommt sie ihm ungelegen und er läßt sie befragen, was sie denn hier suche. Und als sie sich ein Herz faßt und selbst zu ihm eilt, ihm zu gestehen: ihr Liebesverlangen habe ihr keinen Frieden gelassen, sie sei der Mutter entflohen, um ganz sein eigen zu werden, da weist er sie — zu Trutz' höchster Verachtung — kühl von sich. Der Graf hat inzwischen die

Szene bemerkt. ‚Wetter! da ist ja das hübsche Ding wieder!' Als sich die Gäste jetzt anschicken sich aufs Schloß zu begeben, bleibt er einen Augenblick zurück, das Mädchen bedeutend, hier im Park auf ihn zu warten.

Verena ist allein zurückgeblieben, allein mit ihrem Schmerz. Ihr ist, als träume sie. Sie — im gräflichen Schloß, inmitten all dieser Pracht fremdartig duftender exotischer Blumen und weißer Statuen im dunklen Laub, die ihr wie ‚verwandelte Menschen' scheinen! Wie kam sie nur her? Ob Ekhart, der Treue, am Pförtchen wohl noch auf sie wartet? ‚Er warnte ernst! Und ich mußte doch her! Ein armer Falter, der flattert zum Lichte, bis er verkohlt!' — Sie blickt um sich: alles voll Reichtum und Üppigkeit. ‚Ja, wer hier wohnt, das sind wohl glückliche Wesen! Die sind reich, brauchen nicht bös' sein!' Wenn nur der Friedel käme! Was war ihm, daß sein Blick sie floh? Sein Blick, ‚der sonst mich so traf, mitten ins Herz! mitten ins Auge!' Ihr wird bang. Ein kalter Schauer durchrieselt sie. Aber nun vernimmt sie Schritte. Wie ihr Herz pocht: das muß ja der Liebste sein! ‚Friedel! Trauter!' Sie stürzt ihm entgegen — zu ihrem tödlichen Schrecken ist es der Graf, welcher vor ihr steht. ‚Nun? mein Veilchen? noch immer allein? suchst du wen?' Verena sieht ihm erstarrt und stumm ins Gesicht. Ihr Kummer, ihre Angst läßt sie ihm noch schöner erscheinen. Er setzt sich und zieht sie nach sich. Mit schmeichlerischen Reden sucht er sie zu umgarnen. Immer beklommener wird ihr zumut. Er sucht ihre Gedanken vom blonden Friedrich loszulösen: der sei ihr untreu, denke an andere Weiber. ‚Soll ich dir sagen, wen er liebt?' Er steckt ihr trotz ihres Widerstrebens Geld in die Tasche, damit sie, das arme Ding, nicht hungere; er verdoppelt seine Verführungskünste; er droht ihr, die unerlaubt sich hier eingeschlichen; dann zieht er sie mit Gewalt an sich; sie ringen, ihre Hilferufe werden durch die vom Schlosse herklingende Tanzmusik übertönt. Mit äußerster Kraft reißt sie sich von ihm los und flieht in den Park; der Graf folgt ihr hastig.

Trutz erscheint im Hintergrunde. Ihm war es doch so, als hätte er Stimmen gehört. Und der Graf hat das Fest verlassen! Ärgerlich wirft er sich Mißtrauen vor. Es ist ein schwüler Abend und der Blumenduft betäubt ihm das Hirn. ‚Wo's Renchen nur steckt?' Er denkt an Friedrich und sein liebloses Verhalten gegen sie. ‚Ich mocht' ihn nie leiden! Doch nun fühl' ich's wie Haß!' Ist es das Eichhörnchen, was so in den Ästen kracht? ‚Ein Jagen, ein Atmen! im Dunkeln wird es wach! Hierher dringt es, näher! — Was seh' ich! — Ist's nicht Verena?' — Atemlos, in entsetzlich verwahrlostem Zustand, die Hände blutig gekratzt, kommt sie hereingestürzt; sie hält einen Dolch in der Hand. In kurzen, abgerissenen Worten erzählt sie hastig was geschehen: sie hat in der Angst dem Grafen den Dolch entwunden und nach ihm gestochen: im Dunkeln liegt er dort. In ihrer Tasche klirrt verräterisch das Gold, das er ihr zugesteckt. ‚Schandbube!' ruft Trutz drohend. ‚Er kriegt's zurück!' Er nimmt den Dolch und das Gold zu sich und geleitet sie sanft durch den Park bis zur Pforte, wo Treu-Ekhart sie verlassen: vielleicht daß er dort noch ihrer harrt?

Jeannette kommt mit Friedrich. Sie erblickt noch die Abziehenden. ‚Aha! Laubdunkelpärchen! Liebestraummärchen! Ein verliebter Park! — Wer ist's? wen seh' ich? Der

Trutz und die Rene! Schau nur, wer möchte das meinen? 's ist doch eine wie die andre! Schnell getröstet, Mamsell!' Sie versteckt Friedrich, der nur halb auf ihre Worte geachtet, in eine Laube, da kommt auch schon die Gräfin. ‚Jetzt wirke geheim des Steines Glanz! Noch, dünkt mich, vergaß er sein Renchen nicht ganz!' flüstert ihr Jeannette vor dem Abgehen zu, und die Gräfin ist sich des sonderbaren Reizes bewußt, der für sie darin liegt: ‚nur da zu lieben, wo man zerstört'. Sie tritt in die Laube, wo Friedrich ihrer harrt und wirft geschickt ihre Liebesnetze nach ihm aus. Die Macht des Talismans hat die Erinnerung an Verena in ihm ausgelöscht, es schmeichelt dem armen fahrenden Komödianten, von der vornehmen Frau bevorzugt zu werden. Ihre bestrickenden Worte, die Schwüle der Sommernacht — alles wirkt betäubend auf seine Sinne. Er zieht sie stürmisch an sich, seine Hände verwickeln sich in eine ihrer Ketten. Diese reißt, der Stein fliegt aus der Fassung. Der Schreckensruf der Gräfin läßt ihn wie aus dem Traum erwachen: ‚Die Kette? der Stein?' Er erkennt die Kette, die er Verena geschenkt. Hastig greift er nun auch nach dem Stein in den Falten ihres Mantels.

‚Beim Himmel! Er ist's! Kein andrer! Wie ließ sie mir doch sagen? Das Mädchen, dem man den Stein geraubt?' Erregt stellt er die Gräfin zur Rede: ob sie ihn von Verena habe? ‚Ich zahlt' ihn der Mutter', erwidert sie und fordert gebieterisch das köstliche Juwel zurück. Doch Friedrich gibt es nicht her. Da ruft sie nach Hilfe, ihn laut des Diebstahls beschuldigend. Allein Trutz, der den Vorgang belauscht, tritt als Zeuge für ihn ein. Er weiß Friedrich von dem Verdacht zu befreien — den Stein jedoch verlangt er für sich. Friedrich verweigert ihn: ‚er gehört Verena!' ‚Nennst du auch noch den Namen und schämst dich nicht?' ruft Trutz in voller Empörung. Sie ringen, Trutz entreißt Friedrich den Stein.

In diesem Augenblick stürzt Jeannette herbei: ‚Herrin! Entsetzen! der Graf verwundet! In tiefer Ohnmacht fand man ihn im Park liegend!' Man bringt den schwer Verletzten herbei und läßt ihn auf eine Bank nieder. Trutz zieht den Dolch hervor und hält ihm diesen hin: ‚mich dünkt, den Dolch solltest du kennen?' — ‚Mörder!', rufen alle, und schamlos zeiht ihn der Graf, um sich von jedem Verdacht zu befreien, eines an ihm begangenen Mordversuches. ‚Und dieses Gold?' fragt Trutz weiter und wirft die Goldstücke, die jener Verena gegeben, ihm vor die Füße. ‚Faßt ihn, den Schurken!' ruft der Verwundete. — ‚Herr, tat ich's?' — ‚Ja! sag' ich, und abermals ja!' Plötzlich starrt er über Trutz hinweg: in geisterhafter Verklärung gewahrt er — allen anderen unsichtbar — die Gestalt Ekharts. Ernst mahnend trifft ihn sein Blick. ‚Wen sieht er? Ist er von Sinnen?' fragen flüsternd die Umstehenden. ‚Schau' mich nicht so an!' ruft der Graf. ‚Der Schuldige bin nicht ich! Willst du rechten, so rechte mit Toten! Scharr'

ihn aus dem Grabe, den Vater! Ihn nur trifft's, nicht mich!' Er sinkt ohnmächtig zusammen, die Erscheinung verschwindet.

Es hat sich ein Sturm erhoben, der immer heftiger wird, ein Gewitter zieht auf. Die allgemeine Verwirrung wollen die Komödianten zur Flucht benutzen; vorher soll Trutz den Stein ausliefern: ‚Wir sind verloren! sollen wir für dich leiden?' ‚Daß keiner entkomme, faßt sie!' ruft die Gräfin. Schon dringen die Diener auf sie ein; Trutz haut wie toll um sich und gewinnt den Platz auf der Plattform. Von hier aus schleudert er das Kleinod in den See des Parkes: ‚Und daß ihr ja nichts Schlechtes denkt, wird euch nun dieser Stein geschenkt!' Ein Sprung über die Mauer — und sie sind gerettet. In der Tiefe des Sees aber beginnt es grünlich zu leuchten, erst zart, dann immer strahlender. Die Gräfin befiehlt erregt den Talisman aus dem See zu fischen. Vergebens! so oft man ihn zu fassen glaubt, treibt der Sturm den Kahn hinweg. Es blitzt und donnert und der Regen gießt in Strömen herab. Plötzlich lassen Wind und Regen nach, man vernimmt eine Stimme:

‚Keinem von euch!
Nur leidend Liebenden leuchtet sein Licht!

Eine kleine Gestalt taucht in die Tiefe des Sees und entschwebt alsbald mit dem Stein in die Lüfte. Zugleich schlägt der Blitz in die große Buche ein, deren Geäst krachend niederstürzt. Furchtbarer Donnerschlag. Alles flieht. Das Unwetter läßt nach, in dem hervorbrechenden Mondschimmer gewahrt man die Kobolde, welche Seelchen

umringt haben, dieses hält frohlockend den Stein. Aus dem geborstenen Buchenstamm kommt des Grafen Beschützer, das Galgenmännchen, mit Seelchen um das Kleinod zu raufen; aber von den Kobolden geprügelt, muß es machtlos entfliehen. Schrill lachen die Kobolde: ‚haha! er reißt aus!' Aber Seelchen bedeutet sie zu schweigen: ‚Still! Kein Lachen! Kein Scherz! O Leid und Not! Sagt, ist euch nicht weh ums Herz?' Die Kobolde schmiegen sich scheu an Seelchen, der Vorhang fällt.

Zu Beginn des dritten Aufzuges befinden wir uns in einem tiefen, sonnig beleuchteten Walde. Ekhart führt Verena, die sich matt an ihn lehnt. Weh und wund im Herzen, um ihre Liebe betrogen, vom Schicksal rauh angefaßt, wankt sie am Arm ihres treuen Beschützers durch stille Waldgründe. ‚Dort ruh' ein Weilchen', rät er liebevoll. Sie lechzt nach einem frischen Trunk. Fürsorglich setzt er sie auf einen bemoosten Stein, sodann verliert er sich, einen Quell zu suchen, im Walde.

Verena hat zuerst die Augen eine Zeitlang geschlossen, dann öffnet sie sie wieder und blickt schmerzlich fragend zum Himmelsblau. Keiner Schuld sich bewußt, wie soll sie das Leiden deuten, das sie verfolgt? Verzweifelt lehnt sie sich dagegen auf. Wenn Gott sie hasse, so möge er sie gleich durch einen Blitzstrahl töten, nicht aber tropfenweise das Blut ihres Lebens ihr auspressen. ‚Nein, ach nein! Das ist nicht dein Wille! Ein Zeichen send' mir hernieder, daß den Gram es endlich stille!' Immer heißer wird ihr Flehen um ein Zeichen, ein Wunder. In leidenschaftlicher Erregung streckt sie beide Hände zum Himmel aus und verharrt in dieser verzückten Stellung. Tiefe Stille, kein Laut erwidert ihrem Flehen, nichts ändert sich im grünen Waldesdom. Ihre Miene verwandelt sich, sie läßt die Arme sinken. ‚Still — alles still! Schweigen — lebender Tod! — Du närrisch Kind! wähnst, die Wolken weh'n für dich? Was ist dein kleiner Jammer im großen Weltenweh? Harre! vertraue! Faß' ich's auch nicht: Gott ist gut! Ich geb' mich, Vater, in deine Hut!'

Da fällt ihr Auge auf einen Grashüpfer, der ihr aufs Knie gesprungen. ‚Was sitzt dort am Knie? Das winzige Tier? Grashüpferlein, sieh'! Was lugst du nach mir?' Ist dies das Zeichen, das sie sich erfleht? Die Musik der Szene, so manches Geheimnis der Dichtung lösend, verrät uns, daß im Grashüpferlein der Kobold steckt. Für jetzt weckt er in ihr nach aller Not und allem Leiden das sorglose Kind, die unverbrauchte Jugendlust. In frohem Spiel hascht sie nach dem ‚Hupferli', sie kniet auf die Erde,

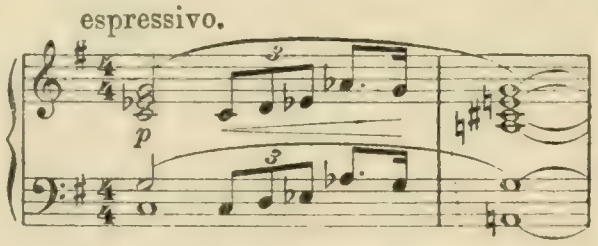
greift wieder daneben und gerät in immer größere Ausgelassenheit. In dieser Szene ‚klingen die reinen Grundtöne der künstlerischen Natur Siegfried Wagners: Zartsinn und innigste Empfindung, das ahnungsvolle Hinlauschen in die Natur und in die Welt, eine schmerzliche Resonanz für ihr Leid und Weh, und dann wieder die spielerische, sonnige Heiterkeit einer kindlichen Seele, die rührende Naivetät einer klaren Freudigkeit über alles Schöne dieser Welt' (Ferd. Pfohl). Ekhart kehrt zurück und betrachtet sie lächelnd. Er hat ihr in einer Holzrinde Wasser gebracht, sie achtet kaum darauf: ‚Trink' es selber! Schau' den Grünbein! Jetzt ist er im Busch! Garstiger, geh' nur!' Da mahnt sie der milde Freund, es sei schon spät, sie möge jetzt kommen: ‚weit ist's noch zur Mutter'. — ‚Zur Mutter?' Jäh ist der Zauber gebrochen, der ihr Herz soeben noch mit seliger Kinderlust umfing. Ist doch von früher Zeit her die rauhe Mutter ihr der Inbegriff aller Liebesverneinung, alles Düsteren in ihrem entbehrungsreichen jungen Leben gewesen.[1] Noch kennt sie nicht der Mutter Schuld, den Fluch, der durch ihre ungesühnte Tat auf ihr ruht; des Kobolds verworrenes Klagen in jenem drückenden Traum hat jene Schuld nicht klar und deutlich ihr enthüllt. Und doch: zur Mutter zurück? Nein! Der Gedanke an die Mutter würgt sie; es steigt in ihr etwas wie Abscheu und Haß aus dunklem Ahnen hervor. ‚Ich will nicht zur Mutter! Ich will sie nicht mehr seh'n!' Schweigen. In diesem Schweigen aber vollzieht sich in ihrem Innern die entscheidende Wendung. Zögernd richtet sie die Frage an Ekhart: ‚Vater — sag' — glaubst du an Träume? Wenn uns was im Traum erscheint, ist das wer?'

Der Augenblick ist gekommen, in welchem der väterliche ‚Leiddeuter' sie vorbereitet weiß, die Bestimmung ihres Daseins zu erfahren. Durch Frage auf Frage entlockt sie ihm das Geheimnis der Kobolde und ihres Wesens. ‚Hörtest du nie', so erwidert er, ‚von den Kobolden sagen, die nächtlich schwirrend, ruhelos irren, wo Mitleid sie fänden, ihr Leiden klagen? Sie suchen mit Bangen das Heil zu erlangen: Ruhe, ach! und Seelenfrieden, das werde durch andre ihnen beschieden.' ‚Die Seelen sind's verstorbner Kinder: Kinder, die kein rechtes Sterben mußte allzufrüh verderben.' Verena sieht ihm bedeutungsvoll in das Auge: ‚Kein rechtes Sterben? Meinst du — Mord?' und Ekhart erwidert: ‚Einen Kobold kenne ich — wie ungern der seinem Opfer entwich! Zum Keller lud er die Maid sich ein; dort sollte sie bei mattem Schein an seinem Anblick trüb' sich weiden, zwei Messer erschau'n, die die Brust ihm zerschneiden!' ‚Zwei Messer?' ruft Verena in furchtbarem Aufschrei, und alle die klagenden Töne jener Nacht erneuern sich in ihrem Innern, das Herz ihr im Busen umwendend. ‚Kobold! armer Kobold! Was hat man dir getan?' spricht sie dumpf vor sich hin, und ihr Sühneberuf, ihr Erlösungsentschluß steigt, statt alles bisherigen eigenen Glücksverlangens, in ihr auf. ‚Und kann er Ruhe finden? Sag' mir's, Vater!' wendet sie sich weiter forschend an den Greis. Und seine Erwiderung enthüllt ihr das letzte Geheimnis:

[1] Wir möchten hier auf Balzacs ‚Pierrette' verweisen, der ein solches liebesbedürftig entsagungsvolles Verena-Dasein in der breiteren Ausführung des Romans mit unerbittlich lebenswahrer Ausmalung aller Einzelheiten schildert, wie Siegfried Wagner im ‚Kobold' es uns durch wenige große Züge zusammenfassend ahnen läßt!

‚Wenn des Stammes letztes Glied
Willig für ihn aus dem Leben schied,
Jegliche Schuld ist dann gebannt,
Kobold endlich Frieden fand.'

Nur eine Frage richtet sie noch an ihn: ‚Wer den Kobold zu befrei'n berufen, warum muß der schuldlos leiden?' ‚Schuldlos schuldig ist er' — so lautet die Antwort des Vielerfahrenen, durch die Jahrhunderte Wandelnden, der in Tausende von Menschenherzen geblickt und ihnen allen, Hohen und Niederen, Kindern und Greisen, Männern und Frauen, in entscheidungsschweren Augenblicken als ernster Mahner und Tröster, väterlicher Schützer und Berater, als die verkörperte Stimme des Volksgewissens, zur Seite gestanden hat. Und zu dem Mysterium dieser Worte erklingt jenes musikalische Thema:



das, mit Ekharts Erscheinung unzertrennlich verwachsen, in den bedeutsamsten Momenten der Handlung uns entgegengetönt ist und dessen melodisch-harmonischer Inbegriff eine ganze Weltanschauung in sich birgt. ‚Das Motiv', sagt davon Ferd. Pfohl, ‚schaut uns an gleich einem dunklen Auge, das sich in ungeheurem stumm verhaltenem Schmerz öffnet und wieder schließt. Es ist die größte Eingebung Wagners in diesem Werk, ein dämonisches Motiv, das uns wie ein Schatten aus dem Theater in das Leben hinausfolgt, ein Schatten, den man nicht verscheuchen kann und will.' Vorwurfsvoller Ernst, Milde, Trauer über das Unabwendliche, warnende Mahnung, ist je nach den Momenten, in denen es erklingt, sein besonderer Charakter; und der es erfand, der sein Drama auf dieses bedeutsame ethisch-musikalische Motiv aufbauen konnte, ist schon darum allein ein schöpferischer Geist, ein Dichter aus ganzer Kraft und Fülle der Empfindung, aus innerer Anschauung der Dinge dieser Welt.

‚Schuldlos schuldig!' wiederholt Verena. ‚Vater, wie tönt das hart!'

‚So ist schon, eh' wir geboren,
Das Schicksal uns erkoren?
So müssen wir ohn' Verschulden
Gleich Schuld'gen dennoch dulden!'

In Erwiderung dieser bangen Frage verweist sie Ekhart auf ‚unseres Lebens Stern', auf ‚unseren heiligen Herrn: schuldlos, für der Menschen Klagen, ans Kreuz ließ er willig sich schlagen'. Mit großer Innigkeit wendet er sich an das ‚arme, gute Kind': ‚das Glück, im Stein gebannt, im Leben hast du verkannt. Denn lebend von dir es gebend — im Tod' nur findest du es wieder.' Er hebt die Hand zum Segen, Verena kniet vor ihm. Die Sonne neigt sich zum Untergang, allmähliches Erglühen der Baumstämme.

Es ist eine Szene voll erhabener religiöser Verklärung und bedeutet in diesem Sinne den Höhepunkt des ganzen Werkes. ‚Hier breitet sich eine große feierliche Stimmung aus; Siegfried Wagner schlägt hier Klänge an, er löst in dieser Szene Empfindungen aus, die eines großen Künstlers würdig sind. Die edelste Blutmischung, aus der je ein Musiker herangewachsen ist, man fühlt sie in der poetischen Weihe und der künstlerischen Kraft dieser Szene' (Ferd. Pfohl).

Äste krachen. Vier Burschen stolpern aus dem Gesträuch hervor. Sie haben sich verirrt. Ekhart weist sie zurecht. Sie geben sich als die Leute des Grafen zu erkennen, welche den Komödianten wegen ihres Mordversuchs auf der Spur wären: diese hätten sich in der ‚Weidenmühle' verborgen. Verena hat mit wachsender Beängstigung zugehört und mit erzwungener Gleichgültigkeit wendet sie sich an Ekhart: ‚Mich dünkt, du irrtest dich, nicht dort, hierher führt's zur Mühle.' Allein den Burschen ist ihre Erregung nicht entgangen. Sinnt das Mädchen etwa Verrat? Nur ein Schwur kann sie sichern. ‚Schwören?' Verena erschrickt — doch sie faßt sich schnell: ‚Gut denn! Ich schwör': daß keinem Lebenden ich es vertrau', beim Namen unseres Herrn!' Die Häscher sind befriedigt. In der von Ekhart bezeichneten Richtung setzen sie den Weg fort. Verena wirft sich leidenschaftlich Ekhart an die Brust. Der Augenblick ihres Opfers ist gekommen. Sie will Friedrich und seine Genossen retten und selbst dabei zugrunde gehen. Nicht Friedrichs Liebe sucht sie mehr, sie sucht den Tod: könnte sie ihn bei seiner Rettung finden! ‚Ekhart! Trauter! Treu'ster! Leb' wohl! Hab' Dank! Hab' innigen Dank! Geh' hin zur Mutter, sag' ihr: es wäre alles gut, alles wieder gut. Verena hat es gesühnt ... Leb' wohl, Ekhart, leb' wohl!' — So reißt sie sich leidenschaftlich von ihm los und stürzt von dannen.

In einer Scheune, beleuchtet durch ein Öllämpchen und den Mond, dessen Schein breitstrahlend durch ein Fenster dringt, sitzen Trutz, Kümmel und Fink bei den Karten; abseits von ihnen Friedrich, allein für sich, zum Fenster hinausstarrend, in seine Gedanken versunken. Er wird aufgefordert, am Spiel teilzunehmen, aber er rührt sich nicht und würdigt die Genossen keiner Antwort. Trutz stimmt ein improvisiertes Spottlied auf ihn an, lachend fallen die Kameraden ein. Friedrich will sich's nicht bieten lassen. Ein Wort gibt das andere, kampfbereit stehen sich beide gegenüber. Trutz nennt ihn einen ‚eitlen Verführer', dem es nicht darauf ankäme, ein Mädchen ins Elend zu jagen.. Friedrich gibt ihm den Vorwurf zurück, daß er Verena recht holden Schutz angeboten: ‚so Arm in Arm im dunklen Park'. ‚Das sagst du mir?' ruft Trutz, jetzt wild geworden und außer sich. ‚Das sagst du mir, der die erbarmungslos Verlorene aus dem Sündenpfuhl gerettet? die der Verführung des Grafen fast erlag und durch des Dolches List sich befreite? Der die Schuld auf sich nahm, mich heißt du den Verführer? Wehr' dich, Schuft! Einen trifft's!' Er stürzt sich auf Friedrich, Kümmel und Fink springen dazwischen. In diesem Augenblick öffnet Verena atemlos die Tür: ‚Ha! wem ruf' ich's zu?' Sie hat geschworen, keinem Lebenden den Anschlag zu verraten. Ihre suchenden Blicke streifen ein tönernes Muttergottesbild, vor ihm sinkt sie mit gefaltet erhobenen Händen auf die Knie: ‚Heilige Mutter des heiligsten Sohnes! hör' mich in meiner Angst! Und

wär'st du nur ein tönern Bild, du Tönerne, töne laut es zu ihnen: des Grafen Knechte Rache sinnen!'

Aber schon erfüllt den Raum dicker Rauch — die Verfolger haben Feuer angelegt und die Scheune in Brand gesteckt. Helle Flammen schlagen auf. Alles flieht in wilder Hast. Friedrich hat kaum noch Zeit, Verena mit sich zu reißen, so stürzt das Gebälk schon krachend zusammen. Das Auge erblickt eine friedliche, weite Mondlandschaft, im Hintergrund einen Fichtenwald. Man sieht Gestalten durcheinanderjagen: Fliehende, Verfolger. Friedrich wirft sich auf einen der Häscher, dieser zieht sein Messer. ‚Friedrich, du bist verloren!' Mit diesem Angstruf stürzt sich Verena dazwischen und fängt den für ihn bestimmten Stich mit der eigenen Brust auf. Mit einem Schrei sinkt sie zu Boden. Der Mörder flieht, von Trutz verfolgt. Friedrich und Verena bleiben allein zurück. Er hält sie umschlungen, ihre Kräfte schwinden. Sanft bettet er sie auf einen Rasenhügel. Schmerzerfüllt beugt er sich über die Geliebte, sich selbst ihres Mordes anklagend. Matt richtet sich Verena auf: ‚Nicht du! nein, nicht du! Gottlob, nun ist's vorbei — vorbei! Nicht weinen, nein! Trüb' nicht die letzte Weile! Die lieben Locken dein, gib mir eine — leg' sie mir hierher, hier an mein wundes Herz!' Sie sinkt zurück und stirbt, Friedrich birgt regungslos sein Haupt an ihrer Brust.

Aus der Höhe jedoch vernimmt man Seelchens Stimme: ‚Erlöst, befreit von Irrens Leid! Dank dir und Heil, du arme, arme Maid!' — Ein Tautropfen fällt Verena auf die Stirn, — erglänzend wie jener Stein.

Damit schließt die Handlung, die in ihrem ganzen dreiaktigen Verlauf durch alle wechselnd in ihm erregten Empfindungen und Stimmungen den Hörer in ihrem Bann erhalten hat. Bloß die Szenen des erfrischenden Humors, mit denen der ernste Vorgang so reich kontrastierend durchwirkt ist, haben in unserer Angabe des leitenden Fadens der Vorgänge nicht berücksichtigt werden können; und doch gehören sie in bezug auf die unvergleichliche, wundervolle Gesamtstimmung des einzig dastehenden Werkes unzertrennlich mit zu dem Ganzen, weil dieser Humor, dem Dichter so eigen, überall aus dem frischen Born des Volkslebens quillt und mit seinen lichten, munteren Farben dem düsteren Kolorit der eigentlichen Handlung zur lebensvollen Ergänzung dient. Auch kann die bloße Inhaltsangabe uns kein Bild von dem berückenden Stimmungszauber geben, wie er jeder einzelnen dieser Szenen eigen ist, sowohl in den Partien rastlosen Vorwärtsdrängens, wie in den mannigfachen Ruhepunkten der wechselreichen Situationen.

Die ethische Grundidee, durch deren lebendigen Ausdruck im Kunstwerk der Schöpfer des ‚Kobold' den großen Schritt vom dichterischen Bildner klarer festumrissener Gestalten zum Seher und Deuter tiefinnerer ethischer Beziehungen getan hat, drückt sich in jenem geheimnisvollen ‚Schuldlos schuldig' aus.

Sie könnte, so gefaßt, wie sie Siegfried Wagner gefaßt und durchgeführt hat, in ihrer innerlichen Erhabenheit und ernsten betrachtenden Ruhe, streng und milde, richtend und versöhnend zugleich, die Krone und den Abschluß eines reichen künstlerischen Schaffens bilden, — ein letztes reifes Wort, das uns ein großer künstlerischer Geist, ein Herzenskündiger, nach langgeübter Tätigkeit des Schauens, als den Inbegriff, die Summe seiner Erfahrung und ein Vermächtnis an sein Volk hinterläßt. Ein tiefer Blick in das Wesen alles Menschlichen und alles Menschenschicksales hat diese Grundidee dem Dichter bereits in der ersten jugendlichen Vollkraft seines Schaffens eingegeben. Wer dächte hierbei nicht an die Worte seines großen Vaters: ‚Das bereits erfahrene Alter ist vermögend, die Taten der Jugend, in welchen diese nach unwillkürlichem Drange sich kundgibt, nach ihrem charakteristischen Gehalte zu fassen und in ihrem Zusammenhange zu überblicken. In der Ruhe des Alters gewinnen wir somit das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens.' Aus dieser Ruhe erwächst ihm dann jene Fähigkeit der ‚Antizipation' im Goetheschen Sinne, durch welche die Kenntnis der psychischen Zustände und Leidenschaften dem Dichter als ‚angeboren' erscheint: ‚hätte ich nicht (durch die Kraft dieser Antizipation) die Welt bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erforschung und Erfahrung wäre nichts gewesen als ein ganz totes und vergebliches Bemühen'.

Und kein Zufall ist es, daß der Dichter das so früh gewonnene tiefinnerste ethische Ergebnis seines Schauens gerade mit der deutschen Kobold-Sage in ihrer populären jüngsten Fassung in Verbindung gesetzt hat. Ist es doch nicht willkürlich von ihm erdacht und erfunden, vielmehr in dieser Sage grundsätzlich mit enthalten, und die ihr entsprechende Erlösungsmöglichkeit für den ruhelosen Hausgeist nur folgerecht aus ihr entwickelt und abgeleitet. Mit einem Wort: sie ist das Produkt einer dichterischen Intuition.

An zwei Personen tritt diese Grundidee in Sichtbarkeit, wie dies in schöner Weise ein Aufsatz der in Riga erscheinenden ‚Dünazeitung' nachweist.[1] ‚Denn nicht Verena nur', heißt es dort, ‚gibt dem Gedanken hier Gestalt, er prägt sich doppelt stark im Grafen aus. Lastet auf ihr, der Reinen, unbewußt die schwere Schuld des Vaters und der Mutter: er trägt die Sünde des, der ›Falschgraf‹ hieß, bewußt und trotzig, machtlos ihrem Zwang sich zu entziehn. Das fluchbeladne Gold, ›von Blut und Schweiß und Tränen klebend‹, es ist das Vatererbe, das er übernahm; vor ihm floh alles Gute, alles Schöne aus dem Schloß und Herzen, das Laster zog hinein und Galgenmännlein ward hier Herr! Und wie gar sehr, das sieht man klar daraus, daß vor demselben Gold, das Sünde einst erwarb und Sünde jetzt erhält, sich staunend demutsvoll doch alle neigen; auch Graf und Gräfin freuen sich der Macht und sucht der erste für alles Unheil die Vergangenheit zu zichten, dem Bann des Goldes kann er nicht entfliehn und rettungslos gefangen hält der Dämon ihn: die Schuld. Was bei Verena ausklingt, rein versöhnend, hochgipfelnd in dem lichten Heilandsglauben, verfolgt den Grafen wie ein friedlos schwarzer Schatten, entstammt dem Reich des Zweifels und des Hohns'. Dieser eine Grundton in der Zeichnung beider Gestalten, der nach zwei Seiten hin in ihnen beiden seine helle und düstere Verkörperung findet, ‚bringt leicht den flüchtigen Leser auf die Fährte, als könnte zwischen Grafenschloß und Wirtshaus von früher her ein tragischer Zusammenhang bestehn; doch schon bei etwas ernster Überlegung wird man gewahr, daß dies der Dichter nicht gemeint. Wie wäre sonst Frau Gertrud wohl der Gräfin so rasch zu Diensten, hätte sie all die Schmach und all das Leid dem alten Grafen zu verdanken? Aus ihrer Gleichgültigkeit beim Nahen der hohen Gäste ersieht man wohl genau, daß die Bewohner von Schloß und Wirtshaus kein anderes Band mehr eint, als das, welches das Schicksal vor unseren Blicken webt, von heißer Glut und reiner Liebe, von schwerer Schuld und tiefster Herzenspein!'

Wird hier mit vollem Recht der bloße — wiederholt angestellte! — Versuch abgelehnt, zwischen den Personen der ‚Kobold'-Dichtung nach geheimen Beziehungen zu forschen, die der Dichter nicht gemeint hat und nicht hat meinen können, oder nach gewissen *symbolischen* Handlungsmomenten, die nicht in seiner gestaltenden Absicht gelegen haben: so ist doch andererseits in letzterer Beziehung nicht zu leugnen, daß gerade in der organischen Einheit und Geschlossenheit eines jeden Kunstwerkes, das wirklich auf diesen Namen Anspruch hat, eine natürlich ihm eigene Symbolik verborgen liegt, die der Empfänger desselben ganz unwillkürlich, bloß durch die Anschauung und das Gefühl, seinem Zusammenhang entnimmt und sich zum Bewußtsein bringt. In dieser Hinsicht ist z. B. in dem eben angeführten Artikel auf den merkwürdigen inneren Zusammenhang zwischen den ‚zwei Messern' hingewiesen, die der arme Kobold in seiner Brust trägt, und dem Dolche des Grafen andererseits und dem seines Dieners, von dessen roher Hand Verena ihren Untergang findet. ‚Das Messer in der Brust, so fällt Verena ihrem Schicksal: das Messer

[1] ‚Ein Beitrag zu Siegfried Wagners Kobolddichtung' (— d. h. zur Erkenntnis ihres Problems —) von A. Waack (Dünazeitung Nr. 79 vom 7. April 1906).

in der Hand, so schützt sie ihrer Seele reines Heil. Zwei Messer sind's, zwei Messer, die des Kobolds Brust durchschneiden, ist dies hier Zufall oder liegt auch hierin tiefer Sinn? Es ist, als ob die Schickung selbst die scharfen Schneiden aus der kleinen Seele zöge, damit dieselben allem Leid ein Ende brächten, das Laster strafend und die Unschuld weihend dem lichten Himmelsglück, da alle Not vorbei.'[1]

Über die Musik, welche diese Handlung durchströmt, wie das Blut die Adern des lebenden Körpers, ist schon bei ihrem Erscheinen so viel Vortreffliches gesagt, daß uns nicht mehr viel Neues hinzuzufügen bleibt. ‚Die Dichtung, weit ausholend und nach innen gefällig ausgebaut', heißt es darüber im ‚Hamburger Fremdenblatt' (H. Chevalley), ‚schließt in ihren Kreis die denkbar heterogensten äußeren und seelischen Vorgänge. Sie stellte den Musiker mithin vor eine große und komplizierte Aufgabe, sie verlangte von ihm den charakteristischen Ton für die ganze Skala, welche die Pole der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten verbindet. Siegfried Wagner ist diesen Anforderungen gerecht geworden, ohne irgendwo Reste zu lassen: man kann nicht von einer einzigen Szene behaupten, die Kongruenz von Wort und Ton sei ihr versagt. Hätte die Musik nur diesen einen Vorzug — sie müßte schon als neuer Beweis einer hohen Begabung gelten.' ‚Ein wahrer Multatuli, schleppte er', bemerken die ‚Hamb. Nachrichten' (Ferd. Pfohl), ‚aus dem reichen Schatzhaus seiner Phantasie prachtvolle Teppiche für die Füße seiner Gestalten herbei. Die schönsten und kostbarsten Blüten der Musik ziehen aber ihre Kraft aus dem fruchtbaren Nährboden der Volkstümlichkeit; es ist die ungesuchte Melodik des fahrenden Volkes, genialer Landstreicher und fahrender Komödianten. Die Lieder der Lumpen, vor allem das mit keckstem Humor direkt dem Hühnerstall abgelauschte Lied von der schwarzen Henne mit dem grotesken Gluckser und diabolischen Krähen, der Spirifankerl-Kehrreim sind von bezwingender Komik.[2] Eine echte warmherzige Volksweise hat Siegfried Wagner in dem schönen Liede von dem blinden Vogel gesungen, dem Sehnsuchtsqual die Brust zerreißt, und einmal greift die Musik auch auf alte wundervolle Choralmelodien zurück: man spürt den Volkston — im besten Sinne des Wortes — allenthalben. Mit delikaten

[1] ‚Dünazeitung' Nr. 79 vom 7. April 1906. — [2] ‚Ein kleines Meisterstückchen einer musikalischen Groteske', sagt das ‚Hamb. Fremdenblatt', ‚ist die Ballade (?!) vom ›Spirifankerl‹, in der vielleicht mehr rein musikalischer Witz steckt, als in mancher Partitur einer dreiaktigen komischen Oper.'

romantischen Farben und ausdrucksvollsten Akzenten malt Siegfried Wagner die phantastischen Koboldszenen; hier klingt auch noch der schneidende Schmerzenslaut heimlich, wie ein Ton aus anderen Welten.'

‚In rein technischer Hinsicht', urteilt eine andere Stimme, ‚halte ich die Partitur des ›Kobold‹ entschieden für die reifste Arbeit Siegfried Wagners. Alles ist auf das sorgfältigste ausgefeilt; die Instrumentation geradezu meisterhaft, von einer seltenen Feinheit, Delikatesse und entzückender Durchsichtigkeit.'[1] ‚Er hat heute als Beherrscher des Orchesters einen so bedeutenden Rang wie ganz wenige unserer Bühnenkomponisten', fügt die ‚Neue Hamb. Zeitung' hinzu. Auch hier wird in erster Reihe sein Hang zu volkstümlich poetischen Motiven hervorgehoben. ‚Ich erinnere an die Szene im letzten Akt, wo die Frau des Trutz, nachdem sie die Spieler abfütterte, auch einen Speisetopf für die Kobolde hinsetzt, um deren Gunst zu gewinnen ... In geistreicher, feiner Weise hat gerade da (wie auch an anderen Stellen) Wagner gezeigt, wie er durch die Musik zu erläutern versteht. Hier sei gleich bemerkt, daß er in ähnlicher Art auch anderswo Geheimnisse durch die Musik deutet, so bei den finstern Gedanken der Mutter Verenas, und auch, wenn der Graf Ekharts Gestalt in geisterhaftem Schein erkennt. Man horche nur einmal, was dort die Musik verkündet.' ‚Er darf sich schmeicheln, neue, schöne Wendungen erdacht zu haben, ernste, feierliche und humoristische. Das resignierte ›Zank über Zank, wem schüf' ich je zu Dank‹ der Verena (1. Akt, 3. Szene) ist eine Prachtstelle unter vielen. Verenas Lied in F vom blinden Vöglein ist ein Meisterstück in kleiner Form, voll Seele und Adel, in den folgenden Strophen gehoben durch harmonische Ausweichungen und melodische Feinheiten, zu denen auch die mit Geschick verwendete sog. neapolitanische Sexte zählt. Auch in der Anfangsszene ist ein köstliches Juwel; Seelchens drängendes Flehen mit klagendem Echo, jenes ›Hör' mich, Verena!‹, eine Inspiration, die einem Schubert zur Ehre gereicht hätte.' Auch das ‚Grashupferli'-Idyll wird hier hervorgehoben, mit seiner Fülle von Naturlauten, einem ‚Gezirp, daß einem das Herz im Leibe lacht'. ‚Aber alles das wird in den Schatten gestellt durch eine große meisterliche Szene, jene, die den Erlösungsentschluß reifen läßt: sie schwingt sich, nach dem Zwiegesang, mit Ekharts E-dur-Satze (›Des Lebens Lose fallen blind‹) zu der unbestreitbar herrlichsten Episode der ganzen Oper auf. Das ist echte Poesie, aus der Feder der Wahrheit geflossen und mit Künstlerblut geschrieben. Auch die beiden großen ›Duette‹ (!) — wenn der Ausdruck gestattet ist — zwischen dem Grafen und Verena und zwischen der Gräfin und Friedrich sind Erzeugnisse eines glücklichen Schaffens. Im letzteren, im stimmungsreichen Des-dur, waltet auch Naturpoesie in zartem Rauschen unter melodischen Blüten. Es gibt noch vielerlei, welches das vornehm Wählerische der Absichten Herrn Wagners in schönen Resultaten zeigt' usw. (W. Zinne).

Wir haben im vorstehenden andere für uns sprechen lassen, weil wir uns mit dem Gesagten im großen und ganzen einverstanden erklären können, und da es sich dabei um Aussprüche handelt, die unmittelbar nach der ersten Aufführung unter dem frischen

[1] ‚Hamb. Generalanzeiger', gezeichnet R. Ph.

Eindruck des Werkes niedergeschrieben worden sind. Es gibt aber auch vieles darüber öffentlich Ausgesprochene, das wir nicht ebenso unterschreiben möchten. Wir sehen hier vor allem ab von denjenigen Besprechungen dieser edlen künstlerischen Schöpfung, die von vornherein aus Motiven, die nicht im Gegenstande begründet liegen, eine schroff ablehnende, feindselige Haltung einnahmen und sich in angesehenen, besonders auch reichshauptstädtischen Organen, nach jeder Uraufführung eines Siegfried Wagnerschen Werkes breit machen. ‚Man soll den Enthusiasmus, bei welchem das Herz mit dem Verstande einmal durchgeht, nicht schelten', bemerkt in dieser Beziehung der Kritiker des ‚Hamburger Fremdenblattes'; ‚denn die schöne Begeisterungsfähigkeit gehört doch auch mit zum künstlerischen Genießen, und ihr Besitz dünkt mich immerhin mindestens genau so wertvoll, wie das prinzipielle ›Schon faul‹, mit dem die abgebrühten Reichshauptstädter neuen Erscheinungen zu begegnen belieben. ›Da hätte mein Lied mir was Liebes erblasen‹, wird Jung-Siegfried der Berliner Kritik gegenüber wohl gedacht haben: denn allzu tragisch dürfte er kaum nehmen können, was man ihm von dort zu lesen gab.[1] Wenn man sich öfter und eingehend mit ihm beschäftigt, dann sagt uns der ›Kobold‹ doch viel mehr, als die Herren von der Spree, die aus der ganzen Unbefangenheit der absoluten Ahnungslosigkeit der Sache entgegentraten und ein paar Stunden später ihr diktatorisches ›quod non‹ in die Welt setzten, bei der flüchtigen Begegnung mit dem Werke herausfanden. Daß das so wenig war, braucht nicht ohne weiteres an Siegfried Wagner zu liegen.'

Zum Zweck einer solchen öfteren und eingehenden Beschäftigung vor oder zwischen den Aufführungen des Werkes werden dem Hörer Partitur und Klavierauszug die besten Dienste erweisen. Für den aber, welchem beide nicht zu Gebote stehen, haben wir bereits vor einigen Jahren, bald nach dem Hervortreten des Werkes, auf die mit Angabe der wichtigsten Leitmotive versehene Ausgabe der Dichtung des ‚Kobold' (bei M. Brockhaus in Leipzig erschienen, nebst thematischer Analyse im Anhang, von E. G.) empfehlend verwiesen und wiederholen diese Empfehlung noch heute. Finden sich darin, wie mehr oder weniger bei allen derartigen Versuchen, Musik durch Worte und Begriffe zu deuten, wohl hier und da auch Irrungen in der Auslegung, gegen die ein begründeter Einwand erhoben werden könnte, so kann das Büchlein doch diesem oder jenem Besitzer oder vollends Nichtbesitzer des Klavierauszuges einen einführenden Dienst leisten.

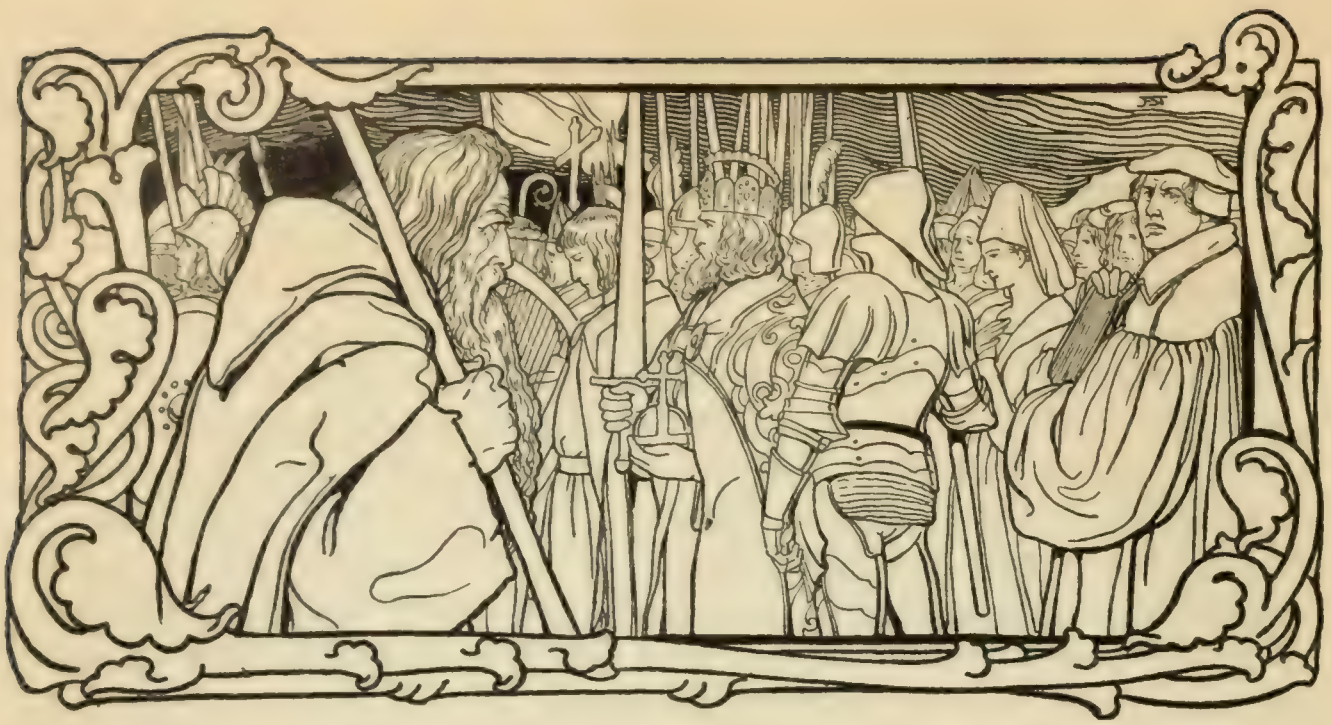
Vor allem wünschen wir dem Publikum unserer Theater, dem so manche Erscheinungen von fragwürdiger Bedeutung immer wieder vorgeführt werden, die Möglichkeit zur Gewinnung eines unmittelbaren Eindruckes von dem Werke selbst, welches bisher nur über die Bühnen von Hamburg, Breslau, Köln, Karlsruhe, Wien, Prag, Graz, Riga und Schwerin gegangen, noch nirgendwo aber — außer vielleicht an dem letzteren Orte — energisch aufrechterhalten worden ist. Dies liegt nun wiederum nicht an dem Werke, sondern an einem Zusammenwirken so mancher ungünstiger Faktoren, die sich hier schwer

[1] Gewiß nicht! Auch hat er es nach guter und konsequent durchgeführter Gewohnheit (sie kostet ihm keine Enthaltung!) sicher überhaupt nicht gelesen. Kritiken lesen und künstlerisch schaffen sind bekanntlich zwei Dinge, die sich ausschließen.

aufzählen lassen.[1] Ist es doch z. B. in eben demselben Hamburg, welches den ‚Kobold' nach den ersten sieben Aufführungen dauernd fallen ließ, auch dem ‚Lohengrin' begegnet, nach seiner ersten Aufführung am 1. Januar 1855 und ihren sieben Wiederholungen im Verlauf der gleichen Saison, für anderthalb Jahrzehnte stillschweigend beiseite getan zu werden, um erst fünfzehn Jahre später (1870) wieder auf dem Repertoire zu erscheinen. ‚Das ist am allermeisten unerquickend, daß sich so breit darf machen das Unechte, das Echte selbst mit falscher Scheu umstrickend.' Dieses Wort Rückerts wird wohl auch auf das Verhältnis des ‚Kobold' zu seinen augenblicklichen Mitbewerbern um die Gunst der Intendanzen und des Publikums anzuwenden sein. Bezeichnen wir das Werk aber damit als zu dem wenigen ‚Echten' und Echtesten gehörig, was die deutsche musikalisch-theatralische Kunst besitzt, so dürfen wir davon nicht allein erwarten, daß es ‚der Nachwelt unverloren bleibt', sondern auch, daß es der Mitwelt sich mit all seinen reichen Schönheiten bald und voll erschließen möge.

[1] Sie sind im Vorhergehenden, u. a. auf S. 22, 32 genügend erörtert.

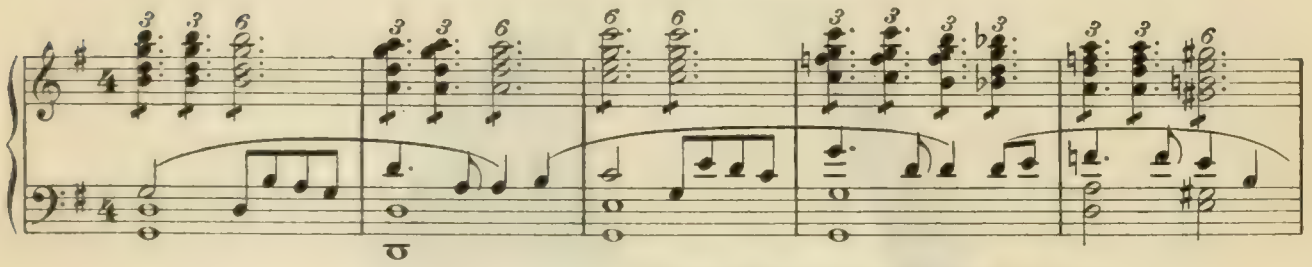
Glücklich Seelchen, rein und heil!
O würd' uns bald Dein Los zuteil!



3.

Zu Siegfried Wagners Kobold.

I. Die Sage vom treuen Ekhart.



Vom Ekhart hört' als Kind ich ſagen,
wie er als Mahner Kindern naht:
Gute ſchützend auf ihrem Pfad,
Schlimmen dräuend mit leid'gem Klagen.
Was will der von mir? Was wollte ſein Mahnen?
Klang es nicht ſchier wie von Todesahnen?
‚Einmal noch — nur einmal mehr' —
tönt' es dumpf — ‚ſchenk' mir Gehör!' —

(Der Kobold.)

In der dramatiſchen Handlung von Siegfried Wagners ‚Kobold' nimmt die Perſon des treuen Ekhart eine hervorragende Stelle ein.

Sehr ſchön ſpricht Ferd. Pfohl (Hamburg) von dem ‚milden und ruhevoll großen Ekhart, der ſchönſten und bedeutſamſten Geſtalt des Werkes, der hier als der hilfreiche Freund Verenas auftritt'. ‚Eine Inkarnation der Güte und Menſchenliebe, bedeutet er (für jeden, der noch an ihr zweifeln kann!) einen überzeugenden Beweis für die poetiſche Schöpferkraft Siegfried Wagners.' Und in der Tat, wo fände ſich in unſerer geſamten neueren Dichtung eine Erſcheinung, gleich einfach und ergreifend, wie die des, durch die Jahrhunderte des deutſchen Volkstums wandelnden, ewig nahen milden Warners

und Tröſters, und — wo er das Leid nicht wenden kann — ſeelenerhebenden, troſtreichen ‚Leiddeuters‘?

Aufgebaut aus verhältnismäßig geringen, faſt verſchwimmenden Umriſſen der Sage, ſteht er nun mit einer Leibhaftigkeit uud Gewißheit vor uns da, daß wir ſeine zuvor unbeachtete, unſcheinbar graue Geſtalt jetzt noch nachträglich durch die Volksgeſchichte vergangener Zeiten wandeln ſehen. Iſt er ein Menſch oder ein Geiſt? Sicher kein bloßes Symbol, dazu ſteht er in den auf ihn bezüglichen Überlieferungen zu körperlich ſichtbar vor uns, vielmehr das Produkt einer innerlichſt wahren, intuitiven Anſchauung, welche nur derjenige als das Erzeugnis einer ‚lichtarmen Volksphantaſtik‘ haſſen und ſchmähen kann, dem kein Tropfen deutſchen Blutes in den Adern fließt. Welchem beſtimmten einzelnen Zeitalter gehört er an? Die Sage ſchreibt ihm ein übermenſchliches Alter zu. Nicht durch Wiedergeburt erneut, nicht in einer Folge einzelner, durch Geburt und Tod geſonderter Exiſtenzen, ſondern ſtets derſelbe, mit der gleichmäßigen Ruhe und Reife des hohen Greiſenalters, ſchreitet er, wie ein Unſterblicher, durch die Zeiträume deutſcher Volksentwicklung: urſprünglich in voller rüſtiger Manneskraft als ritterlicher Held im glänzenden Waffenſchmuck; dann aber, als hätte er ſich von Waffentaten und weltlichen Ehren zurückgezogen, im ſchlichten härenen Mönchsgewand, mit weißem Stab und langem grauem Bart; als ernſter Mahner und Schützer, Tröſter und Berater in entſcheidungsſchweren Augenblicken, ſolange es noch ein deutſches Volk gibt, dem er ſeine Dienſte erweiſen kann.

Um ihn ſinken die einzelnen Generationen in den Staub, wie die Blätter des Herbſtes dahinwelkend, die Größten wie die Geringſten, die Herrſcher, Helden und Reformatoren, denen er auch vielleicht in ſchweren, bedeutungsvollen Momenten ihres Daſeins ratend, warnend, mahnend, erkräftigend nahegetreten iſt; er aber wandelt gleichmäßig durch die Zeiten, unſcheinbar, kaum geſehen und bemerkt, in nächtlicher Stille — wie im Traum — den Sterblichen erſcheinend, oder im früheſten dämmernden Tagesgrauen aus den Morgennebeln hervortretend, ohne daß ſich jemand ſeines Kommens und Gehens bewußt würde. Aber er iſt da, er erſcheint, er mahnt, warnt und tröſtet; er bereitet vor auf das Unausbleibliche: der Schlechtgeſinnte vermag ſeinen ruhig ernſten Blick nicht zu ertragen, der ſchuldlos Leidende empfängt durch ihn die Kraft, opfermutig ſeinem Geſchick entgegenzugehen. So ſehen wir ihn mit den Augen ſeines dichteriſchen Schöpfers durch eine endlos lange Zeitenfolge wandeln; ſo tröſtet er noch im Beginn des 19. Jahrhunderts ein einfaches Dorfmädchen, das die Schuld ſeiner Mutter mit dem eigenen blühenden Leben zu ſühnen hat, erſcheint einem übermütigen Grafen, um ihn vor ruchloſer Tat zu warnen; ſo — fühlen wir — könnte er uns in jedem entſcheidenden Augenblick unſeres eigenen Daſeins erſcheinen, um zu mahnen, zu warnen und Kräfte zu verleihen. Der ihn ſo leibhaftig ſchildert, ſcheint ihn ſelbſt zuzeiten mit geiſtigem Auge erſchaut und ſeinen Zuſpruch empfangen zu haben. Woher ſollte er ſonſt von ihm wiſſen?

Er iſt in ſeiner mild überlegenen, ruhigen Art der typiſche Gegenſatz zu einer anderen Geſtalt deutſcher Sage, zu der troſtlos verzweifelnd durch die gleichen Jahrhunderte irrenden Erſcheinung des ‚ewigen Juden‘. Auch dieſen wollen ja nach alten Urkunden

bestimmte Personen zu gewissen Zeiten leiblich erblickt und mit ihm gesprochen haben. Kein verzweifelnder lebensmüder Ahasver, kein ewiger Jude, vielmehr der ‚ewige Deutsche' oder etwas von dem, was im ‚Deutschen' ewig ist. So tritt er, um mit Ludwig Bechstein zu reden, gleich fertig in die Geschichte; er heißt gleich der Getreue, bevor es noch entwickelt wird, weshalb: das geht dann aus seinem wackeren Tun hervor. In alten Gedichten, im Heldenbuch nnd Nibelungenliede und verwandten Rittergedichten, tritt er zuerst uns entgegen; sie sind die ältesten Quellen der deutschen Ekhartsage.

Es waren, nach der alten Heldensage, in welcher Dietrich von Bern die Hauptrolle spielt und die Simrock in seinem ‚Amelungenliede' verarbeitet hat, zwei Helden mit dem ehrenden Beinamen: ‚der getreue' vorhanden. Der eine gab ihn infolge einer tödlichen Kränkung an seiner Hausehre auf, und wurde von nun ab der ‚ungetreue Sibich', der durch seine Ratschläge seinen Herrn, den König Ermenrich, Schritt für Schritt treulos und planvoll in das Verderben stürzte. Der andere, Ekhart, konnte es nicht verhindern, daß — auf Sibichs tückischen Anschlag — Ermenrichs Leute dessen verwaiste Brudersöhne, die beiden Söhne des Königs Harlung, deren Vormund er war, gewaltsam überfielen und töteten; aber er ruhete nicht, bevor er den schuldlosen Tod seiner Zöglinge blutig an ihrem Oheim gerächt. Nun heißt es in der einzelnen Sage freilich von ihm, er sei dann gestorben; nicht aber seine Treue zu dem Harlungengeschlecht. Diese hieß ihn auch über den Tod hinaus leben. Die Harlunge hatten einen Schatz oder ‚Hort', der war in einem Berge bei Breisach verzaubert; diesen hütete der Geist des toten Ekhart und warnte jeden, der den Versuch machen wollte, ihn zu gewinnen. Denn der Hort war bestimmt, dermaleinst einem späteren Abkömmling der Harlunge zuteil zu werden, welcher dann wieder ein Erbe und rechter Herr des Landes werden sollte. Daher sei hernachmals im Volke das Sprichwort entstanden: ‚Du bist der treue Ekhart, du warnest jedermann!'

Im Nibelungenliede ist Ekhart — als Eckewart — Kriemhildens Lehensmann; er warnt vor ihrer Hochzeit mit König Etzel. Später finden ihn Gunther und seine Gefährten auf ihrer Todesfahrt ins Hunnenland an dessen Grenzmarke schlafend; sie nehmen ihm sein Schwert ab, geben es ihm dann aber wieder; er zeigt ihnen den Weg in Rüdigers Mark, warnt aber zugleich vor dem Unheil, das ihrer harre. Das Nibelungenlied ist reich an episodischen Figuren; während das Hauptlicht auf die eigentlich große verhängnisvolle Folge von Begebenheiten fällt, werden jene bloß gestreift und treten uns kaum kenntlich entgegen: von der lebensvollen Gestalt des ritterlichen Ekhart ist darin nur der eine wesentliche Zug des treu besonnenen ‚Warners' wahrnehmbar. Der Begriff der Treue hat sich dann so unlöslich mit seinem Namen verknüpft, daß er z. B. auch im großen ‚Rosengarten', wo er als Kämpe Dietrichs von Bern und Besieger Hagens auftritt, aber den Siegerlohn, den Kuß Kriemhildens, verschmäht, stets nur der ‚getreue' oder ‚vielgetreue' Eckewart genannt wird.

Der ritterliche Kämpfer und Rächer seiner ermordeten Zöglinge entschwindet dem Auge der Volksphantasie, um dem ‚Warner' Platz zu machen. Als solcher erscheint er uns nun aber nicht allein vor dem Eingang des Bürglenberges bei Breisach, wo er des

Harlungenhortes hütet; sondern — so lautet wörtlich die alte Kunde — ‚der getreue Ekhart sei noch vor Frau Venus Berg, und soll auch da bleiben bis an den jüngsten Tag, und warnet alle, die in den Berg gehen wollen'. Man hat auch eine Beziehung suchen und finden wollen zwischen Kriemhild, die in ihrem wunderherrlichen Rosengarten den Helden Tod und Verderben bereitet und der Herrin des zauberreichen Berges, in welchem Unheil der Hineinverlockten harrt. Rosengarten und Venusberg, beide weisen mythisch auf das Totenreich, die Unterwelt. Wie er im Nibelungenliede vor seiner Herrin verderblicher Nähe warnt, so tut er es am Eingang des Venusberges vor der unheilvollen Annäherung an seine Herrin Venus, deren Herolds- oder Marschallstab er trägt. In dem Gedichte Hermanns von Sachsenheim ‚Die Mörin' (Mohrin), welches um 1453 entstand und nachmals durch Hans Sachs zu einem Schauspiel verarbeitet wurde, wird uns berichtet, wie er, vor dem Berge sitzend, dem — wegen einer Minneschuld durch einen Zwerg in den Venusberg entführten — Ritter von einem Gerichte erzählt, welches aus zwölf Rittern und einem König, dem selbstgewählten Gemahle der Venus, besteht: dieser König und Oberrichter (in Minneangelegenheiten) ist — der Tannhäuser. Ekhart wird hier als alter grauer Mann mit einem schönen langen Barte dargestellt, der als Freund und Beschützer des hart verklagten Ritters auftritt und zu dessen Gunsten verteidigend seine Stimme erhebt; als aber der Freigesprochene vorwitzig in die Geheimnisse des Venusberges einzudringen begehrt, da ruft der treue Warner ihm zu: ‚Genug! Du weißt doch wohl, daß nicht jedermann erkunden soll, was Wunders in dem Berge sei!'

Wohlgemerkt: Tor und Eingang führen zu einer heidnischen Göttin, sie werden deshalb offenbar als ‚Höllentor' betrachtet. Denn kaum 100 Jahre später finden wir bei dem bayrischen Geschichtsschreiber **Aventinus** (eigentlich Joh. Thurnmayr von Abensberg) die gar seltsame Notiz über ihn, als hätten ihn ‚die Alten für einen Richter unter das Tor der Höllen gesetzt, der die Leut' gewarnet und gelehrt, wie sie sich in der Höll' sollen halten'. Er ist somit im Laufe dieser 100 Jahre — vielleicht durch ein bloßes Mißverständnis der älteren Überlieferung — selbst zu einer Art Toten- oder Höllenrichter

geworden. Auch wird er in demselben Zusammenhang der ‚Troisch Hekkard' genannt, also mit Troja und Hektor in eine konfuse Verbindung gesetzt: als sei er, aus dessen Namen die Griechen und Lateiner nach ihrer Sprache ‚Hektor' gemacht, nach Asiam gereiset, um dort dem Priamus mit seinen Kriegsfrauen Beistand zu leisten, und danach mit großem Gut und Ehren — als Herzog — wieder nach Bayern gezogen. Bei dieser seltsam phantastischen, gänzlich kritiklosen Zusammenstellung ganz getrennter Dinge und Personen muß uns aber doch zweierlei auffallen: einerseits der Anklang des Namens Hektor an das Tor des Venusberges, andererseits die lautliche Gleichsetzung des Epithetons ‚der treue' mit ‚der Troie' (Trojaner); wie es denn bei der allgemeinen Vorliebe dieser späteren Schriftsteller, alles Deutsche nicht zu beachten und ihre Erklärungen möglichst weit her, zum mindesten aus Hellas und Latium, zu holen, auch dem nordischen Donnergott Thôrr begegnet ist, als ‚Aku-Thôrr' (d. i. Wagen-Thôrr) mit dem trojanischen Hektor identifiziert zu werden.

Nicht allein vor dem Höllentor des Hörselberges erscheint der treue Ekhart als Warner und als Wächter des Einganges zum Bergesinnern, sondern auch vor den gefahrdrohenden Umzügen der Frau Holda in ihrer Eigenschaft als gespenstische Zugführerin des ‚wütenden Heeres' schreitet er als warnender Herold oder Marschall mit seinem weißen Stabe einher und warnt alle, der Begegnung mit dem unheimlichen Zuge zu entfliehen. So berichtet Johann Agricola in seinen vielgenannten ‚Deutschen Sprichwörtern' (1529), unter dem Sprichwort: ‚Du bist der treue Ekhart, du warnest jedermann' — wörtlich wie folgt: ‚Ich habe selbst, neben andern, gehört, von dem würdigen Herrn Johann Kennerer, Pfarrherrn zu Mansfeld, seines Alters 80 Jahr, daß zu Eisleben und im ganzen Land zu Mansfeld das wütend Heere (also haben sie's genannt) vorübergezogen sei, alle Jahr auf Fasnacht-Donnerstag. Und die Leut sind zugelauffen und haben darauf gewartet, nit anders als sollt' ein großer mächtiger Kaiser oder König vorüberziehen. Vor dem Haufen ist ein alter Mann hergegangen mit einem weißen Stab, der hat sich selbs den ›treuen Ekhart‹ geheißen. Dieser alte Mann hat die Leut' heißen aus dem Weg weichen, hat auch etliche Leut' heißen gar heim gehen, sie würden sonst Schaden nehmen usw. In Franken ist's noch neulich geschehen, zu Heidelberg am Neckar hat man's oft im Jahr gesehen, wie man mich berichtet hat.' (Vgl. Grimm, Deutsche Sagen I, Nr. 313.)

Das schon erwähnte Fastnachtspiel des Hans Sachs vom Jahre 1517, betitelt ‚Das Hofgesinde der Venus', ist des Nürnberger Volkspoeten erster dramatischer Versuch, voll Humors und glücklichen Empfindungsausdruckes. Wie in der ‚Mörin' erscheint hier ‚Tannhäuser aus Frankenland' als der bekannte Begleiter der Göttin: ihr Pfeil hat ihn getroffen und er befindet sich im unlösbaren Bann ihres Liebeszaubers. Voran dem Zug, der dem Venusberg entsteigt, geht auch hier ‚mit langem grauem Bart' der treue Ekhart, um alle Nahenden vor den scharfen Liebespfeilen der Venus zu warnen und zur Flucht zu veranlassen. Ritter und Doktor, Bürger, Bauer und Landsknecht, Spieler und Schlemmer, Jungfrau und vornehmes Fräulein, sie alle erscheinen als charakteristische Gestalten; sie alle werden von Ekhart gewarnt; sie alle schwören, nichts mit der Liebe zu tun haben zu wollen. Nach Rennen und Stechen steht des einen Sinn, nach Büchern

und Gelehrsamkeit der des andern; mit Mähen und Dreschen will sich der Bauer, mit Würfel und Karten der Spieler erlustigen; der Schlemmer nur nach Essen und Trinken fragen, die Jungfrau ihren Jungfernkranz behalten: — aber bevor sie noch entfliehen können, sind sie einer nach dem andern vom scharfen Pfeil der Venus verwundet, und ihr und der Liebe dadurch dienstbar geworden. Da fällt der treue Ekhart ihr flehend zu Füßen, für diesmal niemand mehr mit ihren Geschossen zu versehren. Die Getroffenen aber sind nicht mehr zu retten und mehren durch ihre Zahl das Hofgesinde der Königin, das mit ihr in den Venusberg zieht, und der getreue Ekhart spricht: ‚Ich warnte jeden voller Güte, daß er vor Venus' Pfeil sich hüte; ihr hörtet nicht, drum tragt den Schaden, den ihr euch selber aufgeladen.'

Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts (1592) stammt das Gedicht: ‚Der Hörselberg' von Viktor Perllius, welches nach Art von Dantes ‚göttlicher Komödie', wenngleich himmelweit von ihrem Geist entfernt, das Hörselberg-Innere als Aufenthaltsort der Verdammten schildert. Und wie der florentinische Dichter sich vom Virgil durch die Schrecken des Inferno begleiten läßt, läßt sich der deutsche didaktische Poet vom getreuen Ekhart an den Qualen und Peinen der Verdammten vorüberführen. Er bezeichnet ihn als ‚einen großen grauen alten Mann,

‚den man den treuen Ekhart nennt;
an seiner Kleidung man ihn kennt,
die ist altfränkisch, unbekannt;
ein Szepter trägt er in der Hand',
(den weißen Herold- oder Marschallstab der Sage!)
‚der dir bald winkt, dich unterricht't,
was für Gefahr und grause Gesicht'
dir kommen werden unter Augen' usw.

Bei weitem höher an poetischem Wert steht das 1695 in zweiter Auflage erschienene Volksbuch ‚Kurzer Auszug aus des getreuen Ekharts seiner Vermahnung und Gespräch an alle Menschenkinder' (gedruckt zu Eisleben bei Urban Glaubisch). Während das Gedicht vom ‚Hörselberg' aber eben nur das Inferno schildert, haben wir hier eine vollkommen durchgeführte Divina Commedia mit den beiden Reichen des Jenseits nach protestantischer Vorstellung. Und zwar ist der ‚getreue Ekhart' selbst der Erzähler. Er berichtet von sich, er sei sieben Wochen krank gelegen und in drei Tage langem Schlaf durch eine Vision dem Leben entrückt worden, so daß er für tot gegolten: auf der Bahre habe er bereits gelegen, die Glocken hätten schon geklungen, da sei er aus seiner freudevollen Verzückung erwacht. In 32 Abschnitten folgt nun die Schilderung des Paradieses und der Hölle, mit den Klagen der Verdammten und der Ermahnung des treuen Ekhart an die lebenden Menschenkinder.

Lange nach Beendigung des 30jährigen Krieges und seiner vieljährigen Nachwehen erschien im Jahre 1688 zu Leipzig eine Dissertation ‚vom wütenden Heer', in welcher mit Aufwand vieler Fachgelehrsamkeit alles nur irgend über diesen Stoff zutage Getretene, Wahres und Falsches, zusammengestellt ist. Darin ist denn auch der getreue Ekhart

nicht vergessen; was Agricola über ihn gesagt, wird gewissenhaft beigebracht, und eine gezwungene irrige Deutung seines Namens als ‚Hegecart' oder ‚Hegerat' versucht, um durch Beziehung auf die Worte ‚hegen' und ‚raten' auf seinen Beruf als Vormund und Pfleger seiner Schutzbefohlenen hinzudeuten. Ja, auf Büchertiteln lebte sein Andenken als ethisches Prinzip, als das eines Warners, fort, wie z. B. ‚Des getreuen Ekharts vorsichtige Hebamme' (Leipzig 1715), ‚Des getreuen Ekharts ungewissenhafter Apotheker' (Augsburg 1755) und dergl. mehr.

Nicht mit Berufung auf Agricola, sondern auf einen ungenannten anderen Autor, berichtet dann der Geschichtsschreiber Joh. Heinr. v. Falckenstein in seiner ‚Thüringischen Chronik' jene Erzählung aus dem Dorf Schwarza, wonach zwei Knaben ausgeschickt, aus dem nächsten Dorfe Bier zu holen, unterwegs dem wütenden Heere begegnet, aber zuvor durch den treuen Ekhart gewarnt worden seien, den ‚Furien' das geholte Bier willig zu überlassen. Wie sie aber nach Hause gekommen, so wären die soeben noch völlig geleerten Kannen wieder gefüllt gewesen, und hätte das Bier, solange sie von dem Vorfall geschwiegen, auch nicht abgenommen. Diesen unscheinbaren, aber in seiner Schlichtheit ansprechenden Bericht hat dann Goethe, entweder direkt aus Falckenstein, oder durch Vermittelung und Nacherzählung, kennen gelernt und darauf sein bekanntes Gedicht ‚der getreue Ekhart' begründet. ‚Wie er als Mahner Kindern naht', — dieser typische Vorgang ist darin von seiner Meisterhand festgehalten. Recht, wie es der altverdiente Sagenforscher Bechstein vom Ekhart sagt: ‚es achtet kaum jemand auf seine Warnung, höchstens ein paar Kinder! Die Erwachsenen gehen in Frau Venus' Berg, allwo es gar schön und vergnüglich ist.'

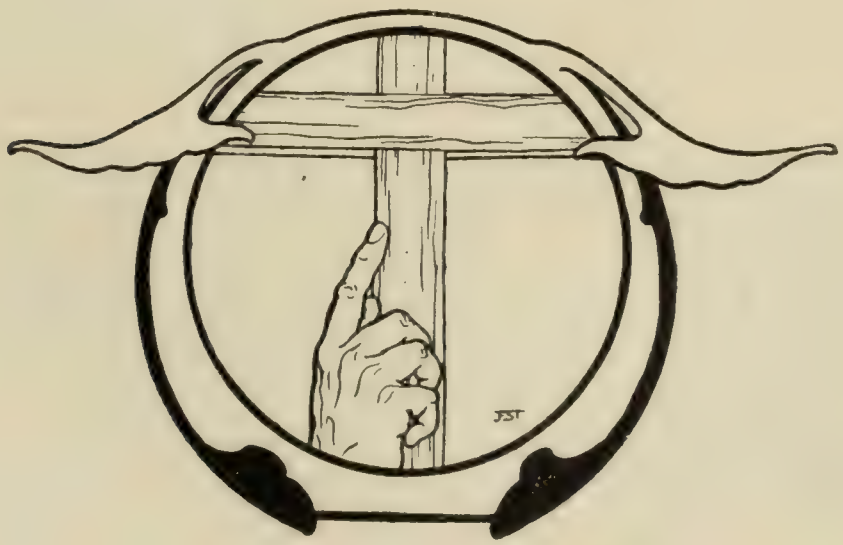
Die gesamte Erscheinung Ekharts, sowohl in der Heldensage wie auch in seinem nachmaligen Wächter- und Warneramt, macht ihn zu einer der dankbarsten, zu poetischer Behandlung höchst geeigneten Gestalten. Welch eine tiefe, inhaltschwere und bedeutungsvolle Symbolik predigt in ihr der goldene Mund der Sage! Und doch haben weder Tieck in seiner Märchennovelle: ‚Der getreue Ekhart und der Tannhäuser', noch sein Vorgänger Vulpius (1797), noch Georg Döring (Trauerspiel 1822), noch Ed. Duller, noch alle die tutti quanti aus der Schar deutscher Literaturpoeten des vorigen Jahrhunderts auch nur im allermindesten den Schatz von Poesie in seiner Person erschöpft, ja ihn kaum nur bemerkt. Sonst hätten sie sich vor allem auch vor dem verhängnisvollen Fehlgriff bewahrt, seine ehrwürdige Gestalt, ihrer Natur nach eine bloße Episodenfigur, die in Sage und Dichtung stets nur als solche auftritt und, recht aufgefaßt und durchgeführt, gerade als solche den tiefsten und größten Eindruck hervorrufen kann — zum selbständigen Mittelpunkt einer dramatischen Handlung zu machen, zu welcher das Material, da die Sage selbst es nicht bietet, nur willkürlich ersonnen oder kombiniert werden kann, was sich dann immer rächt.[1] Erst Siegfried Wagner in seiner ‚Kobold'-Dichtung war

[1] Am 4. Oktober 1905, mithin 1½ Jahre nach dem öffentlichen Erscheinen von Siegfried Wagners Werk fand in Graz die Uraufführung des Schauspieles ‚Der getreue Ekhart' von J. J. David statt. ‚Leider entsprach der Erfolg des Stückes nicht den Erwartungen, welche man an das Werk des sonst als feinsinniger Dichter bekannten Verfassers stellte', meldeten die Theaterzeitungen (‚Bühne und Welt', 1905, S. 127).

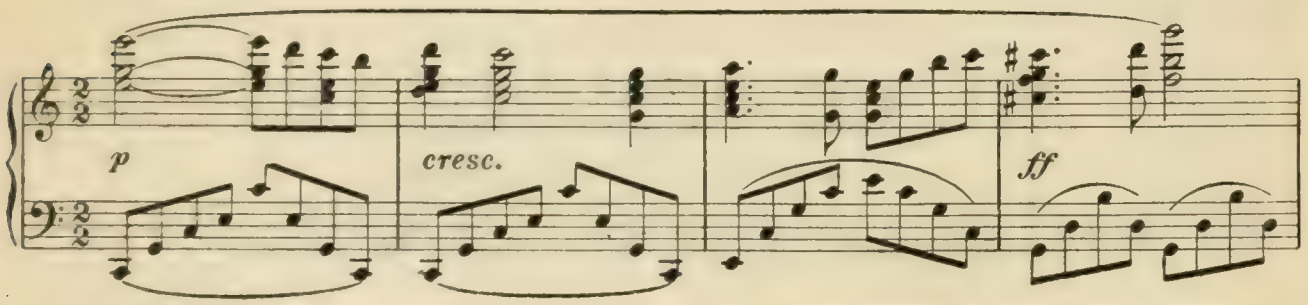
es vorbehalten, mit der Intuition des wahren Dichters sich nicht etwa an das trümmerhaft Überlieferte, rein Stoffliche der Ekhartsage zu halten, sondern die Gestalt selbst — und das in ihr verkörperte ethische Prinzip — ihrem Wesen nach von innen her zu erfassen. Er ließ das äußerliche sagenhafte Material völlig unberührt abseits liegen und schuf uns dagegen das Urbild des Ekhart, so daß wir dessen gesamte Erscheinung, auch in der Überlieferung, nun mit anderen Augen betrachten und einen Zusammenhang gewahren, der uns die Persönlichkeit des milden Warners und Mahners erst im rechten Lichte zeigt. Wir sehen ihn nun noch nachträglich — mit den Augen seines Dichters — als Tröster, Berater und Ermutiger zu selbstlosen edlen Taten durch die Jahrhunderte der deutschen Geschichte wandeln, Hohen und Geringen, Guten und Bösen in der entscheidenden Stunde zur Seite stehen, sie zum Guten und Großen anfeuern, vom Schlechten zurückhalten, in Not und Tod als ihr besseres Ich beraten. So lehrt er sie endlich auch, als ‚Leiddeuter', das Unabwendliche fest in das Auge zu fassen, den Blick des ‚schuldlos Schuldigen' versöhnend und erhebend auf die Gestalt des Göttlichen am Kreuze zu richten:

Denk' an unsres Lebens Stern:
Gedenke unsres heil'gen Herrn:
Schuldlos für der Menschen Klagen,
ans Kreuz ließ er willig sich schlagen.

So und nicht anders hat ihn der Sinn des Volkes erschaut!



II. Der Talisman und Anderes.



Ein Zauber ist in den Stein gebannt,
Geheimnis bergend, Wen'gen bekannt.
Trägst du ihn: was am liebsten dir ist,
fesselt auf immer an dich seine List.
(Der Kobold.)

Einen wunderbaren Stein, der seinem Besitzer die Gabe verleiht, das Herz des von ihm Geliebten dauernd an sich zu fesseln, solange das Kleinod in seiner Macht ist, sichtbar oder unsichtbar von ihm getragen wird, kennt die deutsche Sage von Karl dem Großen aus mannigfachen übereinstimmenden Überlieferungen.[1] In den deutschen Sagen (II, Nr. 459) wird sie unter dem Titel: ‚Der Kaiser und die Schlange' erzählt, weil es eine Schlange ist, die ihm den Wunderstein gespendet, nachdem er ihr in einem seltsamen Rechtsstreit derselben mit einer Kröte zu dem Ihren verholfen hat. Den Stein schenkte er, heißt es in der Sage, aus besonderer Liebe seiner Gemahlin. Dieser Stein hatte die geheime Kraft in sich, daß er den Kaiser beständig zu seinem Gemahl hinzog, und daß er, abwesend, Trauern und Sehnen nach ihr empfand. Daher barg sie ihn in ihrer Todesstunde unter der Zunge, wohl wissend, daß, wenn er in andere Hände komme, der

[1] Jakob Grimm führt dafür außer den **Gesta Romanorum** 99 und 105 (Deutsch 71) und der ‚Reimchronik' noch andere Quellen an.

Kaiser ihrer bald vergessen würde. Also wurde die Kaiserin samt dem Stein begraben; da vermochte Karl sich gar nicht zu trennen von ihrem Leichnam, so daß er ihn wieder aus der Erde graben ließ und 18 Jahre mit sich herumführte, wohin er sich auch begab. Inzwischen durchsuchte ein Höfling, dem von der verborgenen Tugend des Steines zu Ohren gekommen war, den Leichnam und fand endlich den Stein unter der Zunge liegen, nahm ihn weg und steckte ihn zu sich. Alsobald kehrte sich des Kaisers Liebe ab von seiner toten Gemahlin und auf den Höfling, den er nun gar nicht von sich lassen wollte. Aus Unwillen warf einmal der Höfling, auf einer Reise nach Köln, den Stein in eine heiße Quelle; seitdem konnte ihn niemand wieder erlangen. Die Neigung des Kaisers zu dem Ritter hörte zwar auf, allein er fühlte sich nun wunderbar hingezogen zu dem Orte, wo der Stein verborgen lag; und an dieser Stelle gründete er Aachen, seinen nachherigen Lieblingsaufenthalt.

Eine in mehreren Punkten abweichende Version dieser Sage von dem Wunderstein hörte Petrarca, auf seiner Reise durch Deutschland, von den Priestern zu Aachen erzählen,[1] die sie für wahrhaft ausgaben und die sich von Mund zu Munde fortgepflanzt haben sollte. Hiernach wäre es nicht die Kaiserin gewesen, sondern eine gemeine Frau, in die sich der Kaiser so heftig verliebte, daß er alle seine Taten vergaß, seine Geschäfte liegen ließ und selbst seinen eigenen Leib darüber vernachlässigte. Sein ganzer Hof war verlegen und mißmutig über diese Leidenschaft, die gar nicht nachließ; endlich verfiel die geliebte Frau in eine Krankheit und starb. Vergeblich hoffte man aber, daß der Kaiser nunmehr seine Liebe aufgeben würde: sondern er saß bei dem Leichnam, küßte und umarmte ihn, und redete zu ihm, als ob er noch lebendig wäre. Da ahnte Turpin, der Erzbischof, es müsse darunter eine Zauberei walten; daher, als Karl eines Tages das Zimmer verlassen hatte, befühlte er den Leib der toten Frau allerseits, ob er nichts entdecken könnte; endlich fand er im Munde unter der Zunge einen Ring, den nahm er weg. Als nun der Kaiser in das Zimmer wiederkehrte, tat er erstaunt, wie ein Aufwachender aus tiefem Schlafe, und fragte: ‚wer hat diesen stinkenden Leichnam hereingetragen?‘ Und befahl zur Stunde, daß man ihn bestatten solle. Dies geschah, allein nunmehr wandte sich die Zuneigung des Kaisers auf den Erzbischof, dem er allenthalben folgte, wohin er ging. Als der weise, fromme Mann dieses merkte und die Kraft des Ringes erkannte, nahm er ihn und warf ihn in einen See, nah bei der Stadt. Seit der Zeit, sagt man, gewann der Kaiser den Ort so lieb, daß er nicht mehr aus der Stadt Aachen weichen wollte, ein kaiserliches Schloß und einen Münster da bauen ließ, und in jenem seine übrige Lebenszeit zubrachte, in diesem aber nach seinem Tode begraben sein wollte (Deutsche Sagen II, Nr. 458).

In der einen Sage ist es ein Stein, in der anderen ein Ring, der den Zauber einer leidenschaftlichen Anhänglichkeit ausübt, — und zwar auf eine einzelne bestimmte Person, nicht auf alle übrigen. Ob der Ring etwa auch einen Stein an sich enthalten habe,

[1] Petrarcha, epistolae familiares Lib. I. c. 3; Grimm führt in den ‚Deutschen Sagen‘ noch drei andere Quellen dafür an.

wird nicht ausdrücklich gesagt, auch dürfte vielleicht der hier eingeführte ‚Ring' überhaupt auf einem Mißverständnis beruhen und der Stein das ältere und ursprüngliche sein. In alten Zeiten waren über die Wunderkraft der Edelsteine die seltsamsten abergläubischen Vorstellungen verbreitet, worüber man sich beim Dioskorides oder Plinius des näheren unterrichten kann. Mit allem Vorbehalt, der sich, bei den unglaublichsten Behauptungen der Magier über diese Wunderkräfte, sogar zu dem Vorwurf der ‚impudentia' steigert, werden dennoch diese zauberhaften Wirkungen von dem gelehrten Verfasser der Historia Naturalis bei den einzelnen Steinen nach genauer Beschreibung ihrer Farbe und ihres Aussehens auf das gewissenhafteste registriert. Allerdings würde es eine fruchtlose Bemühung sein, die von ihm angeführten und im folgenden genannten Steinarten nach der modernen Mineralogie näher bestimmen zu wollen.[1] Der sog. Zungenstein (**glossopetra**) soll nicht in der Erde entstehen, sondern zur Neumondzeit (**deficiente luna**) vom Himmel fallen und die Zauberkraft besitzen, Stürme zu stillen; ein anderer durch wechselnde Klarheit und Trübung ruhiges Meer oder Stürme voraussagen. Die Gorgonia, eine Art Koralle, soll das aufgeregte Meer beruhigen, vor Blitzen und Orkanen Schutz verleihen, die Bronte löscht das Feuer des Blitzes; der Hephästit hat die Eigenschaft, siedendes Wasser abzukühlen und zum Gefrieren zu bringen und, der Sonne ausgesetzt, dürres Holz zu entzünden. Wir treffen da auf Steine, die zur Stärkung des Gedächtnisses dienen, während andere, wie der Galaktit, die Erinnerung an das Vergangene aufheben und das Gedächtnis verlieren lassen;[2] die Dionysias, pulverisiert und mit Wasser vermischt, verhindert Berauschung. Es gibt gewisse Achate, welche Zwietracht im Hause stiften. Die Ganiäa soll dazu gut sein, den Feinden ihres Besitzers die verdienten Strafen zuzuziehen. Das Ammonshorn bewirkt weissagende Träume; die Hyänia läßt denjenigen, der sie unter der Zunge trägt, die Zukunft erkennen. Den gleichen Dienst gewährt jemandem, der ihn, mit Honig gewaschen, auf die Zunge legt, zeitweilig und unter gewissen astronomischen Voraussetzungen der Stein Chelonia, das versteinerte Auge der indischen Schildkröte. Der Besitz des Hämatites leistet denjenigen Vorschub, die an Könige oder Fürsten ein Gesuch zu richten haben, auch läßt er Prozesse gewinnen.[3] Will man noch mehr, so schlage man das 37. Buch des Plinius nach. Man wird da noch auf den Heliotrop treffen, der seinen Träger, wenn er ihn zugleich mit dem ebenso benannten Kraute bei sich führt und einen bestimmten Spruch dazu spricht (**quibusdam quoque additis praecantationibus**) unsichtbar macht, oder auf den Antipathes, welcher

[1] Erstens sind die von ihm angegebenen Merkmale für diesen Zweck nicht von der erforderlichen Exaktheit, auch ist es nicht ausgeschlossen, daß sein Verzeichnis einen und denselben Stein unter verschiedenen Benennungen aufführt; endlich ist es handgreiflich und aus seinen eigenen Angaben zu ersehen, daß allerhand Petrefakte mit in ihre Zahl hineingeworfen sind. Vor allem aber steht es außer allem Zweifel, daß er gerade in seinem Buch über die Steine vielfach nur der Vollständigkeit wegen seine literarischen Quellen ausgeschrieben und die von ihm beschriebenen Mineralien nicht selbst gekannt und unter Augen gehabt hat. — [2] Im übrigen vermehrt der Galaktit die Milch der Ammen und wird Kindern um den Hals gehängt, um den Speichel zu vermehren und die Verdauung zu begünstigen. — [3] Als Quelle hierfür beruft sich Plinius auf die, nicht auf uns gekommenen, dem König Mithridates von Pontus gewidmeten Bücher des Babyloniers Zachalias.

seinem Namen gemäß die Kraft besitzt, Zauberwirkungen aufzuheben oder unschädlich zu machen. Das ganze Mittelalter war von ähnlichen Vorstellungen beherrscht und bildete sie weiter aus. Unter den geschätztesten Edelsteinen galt der Diamant als das Sinnbild der Versöhnlichkeit und Liebe und verlieh Treue beim Halten von Versprechungen; nach Plinius diente er dazu, die Wirkungen der Gifte zu entkräften, den Wahnsinn, wie auch die eingebildete Ängstlichkeit des Gemütes zu vertreiben. Der Amethyst bewahrte als Symbol der Demut und der Keuschheit vor allzu großer Hitze der Leidenschaft. Der Saphir versinnbildlichte Wahrheit und reines Gewissen; er sollte das Herz mit Reue über begangene Sünden erfüllen. Der Achat erhielt sich als Symbol von Glück und Wohlergehen, als Talisman wider alle Krankheiten in hohem Ansehen. Der Rubin, als Sinnbild der Schönheit und Eleganz, beschützte vor falschen Freunden; der Onyx hingegen bedeutete Zank und Zwist und war als Ursache von Schlaflosigkeit und Gespenstererscheinungen gefürchtet. Der Opal stand (als Symbol für Tränen, Flehen und Verzeihen) in dem Ruf die Treue zu stärken, und die Türkisen verliehen angeblich Mut, Hoffnungsfreudigkeit und Glück in der Liebe. Vorstellungen ähnlicher Art haben sich als symbolische Deutung der einzelnen Edelsteine mit allerlei Abweichungen bis auf unsere Tage erhalten.

Die üppig gestaltende Phantasie des Mittelalters hat das Ihrige dazu getan, um das gegebene Sagenmotiv des Wundersteines und seiner Wirkung an eine bestimmte geschichtliche Person anzuknüpfen und es in bedeutsamen Erscheinungen und Situationen durchzuführen. In beiden, nebeneinander hergehenden Überlieferungen der obigen auf Karl den Großen bezüglichen Sage ist ursprünglich eine Frau die Besitzerin des Steines und der Gegenstand einer heißen, über den Tod hinausgehenden Neigung, im einen Falle die Kaiserin, im andern eine einfache Frau aus dem Volke; der Höfling der einen Version erhält in der anderen eine bestimmtere Gestalt und wird zum Erzbischof Turpin; in beiden wird der Stein, oder mit ihm versehene Ring, zum Schluß — ganz wie in Siegfried Wagners Dichtung — in ein Wasser geworfen, entweder in eine heiße Quelle oder in einen See; in beiden wird die Entstehung der Stadt Aachen und die Zuneigung des Kaisers an diesen Ort durch seine magische Anziehungskraft erklärt.

Welche Bedeutung dieser Talisman in Siegfried Wagners Kobolddichtung hat, darauf haben wir schon an anderer Stelle (S. 25) hingewiesen. Dem volkstümlichen Dramatiker ist es für psychologische Vorgänge unter allen Umständen um die Plastik und Bestimmtheit in solchen Zügen der Sage und des Volksglaubens zu tun. ‚Einer Symbolik kann der szenische Dichter nicht entraten; es kommt alles darauf an, daß sie sinnfällig und gemeinverständlich sei.‘ Als ein solches, unmittelbar in die Augen fallendes und die Empfindung berührendes Symbol hat der Dichter des ‚Kobold‘ jenen Stein sich erwählt, dessen Zauberkraft er durch die ausdrucksvollsten Motive dem Gefühle nahe führt.[1] So dient er ihm einerseits als das Symbol jenes unnahbaren und unfaßbaren Lebensglückes,

[1] Vgl. thematische Analyse der Koboldmusik II, 1—4 (Zauberischer Wunderglanz des Steines, Talismanmotiv, Verenas Blick auf den Stein, der Stein als Begierdeerreger).

des eigentümlichsten Gutes, welches das Schicksal einem jeden verliehen, mit dem man aber nicht ungestraft prahlen und spielen darf, anstatt es als sein größtes Heiligtum, tief in sich und allein für sich, zu bergen und zu tragen:

Das Glück, im Stein gebannt,
im Leben hast du verkannt.
Denn lebend
von dir es gebend,
im Tode nur find'st du es wieder!

‚Im Stein, im Talisman der Märchendichtung', heißt es daher in dem von uns bereits zitierten Aufsatze der Dünazeitung,[1] ‚da liegt des Kunstwerks höheres Symbol; was heilig uns und lieb, das sollen wir vor Neid und Mißgunst hüten, dies lehrt es uns tief innerlich und wahr. Beraubt ihres strahlenden jungen Liebesglücks, durch tiefste Seelenangst und Seelenpein wissend geworden, nichts mehr für sich hoffend, übermannt die Ärmste ein kaum bewußtes Todesverlangen, das seinen beseligenden Ausdruck in dem hochherzigen Entschluß findet, durch freiwilliges Hinscheiden ihr Liebstes vor dem Verderben zu retten und der ruhelos umherirrenden Seele ihres Brüderchens durch diesen Opfertod den Frieden wiederzugeben. Sich selbst vergessend, bis zum Tod getreu, erringt im Sterben sie das Kleinod wieder, das sie im Leben prahlend einst verscherzt. Denn, wie der Stein in gleichen Farben sprühend, verglüht auf ihrer Stirn ein reiner Tropfen, — Tautropfen soll es sein, nicht kann man ihn mehr fassen, ihn mehr halten; vom Himmel stammend, spielen unvergleichlich seine Strahlen, wie ird'sche Liebe leuchtet wunderbar, wenn sie der Tod, nach Kampf und Schmerz, still für die Ewigkeit verklärt.'

Auf der anderen Seite wird uns des guten Friedrich Schwäche durch eben dieses hineinspielende Motiv des Wundersteines erträglich und für die dramatische Anschauung verständlich gemacht. Wer könnte dem geheimen Reiz eines solchen Zaubers widerstehen? Und offenbart er uns nicht trotz dieser mächtigen, verführerischen Anziehungskraft noch sehr brave Züge seiner wahren, natürlichen Neigung zu der von ihm Erkornen?

Zwar erfahren wir von ihm, dem ‚stets verliebten blonden Jüngling', durch die neckische Lästerzunge seiner Kameraden nur Übles: ‚in jedem Städtchen andres Mädchen, und jeder schwur er eifrig zu: Liebste, bist die einz'ge Du'. Auch lernen wir ihn in dem Stücke ausschließlich unter dem Einfluß des Talismans kennen; denn in jener entzückenden Liebesszene des ersten Aufzuges, in welcher Verena, jung, schön und liebend, mit allen Fasern ihres Wesens an das Leben sich klammert und, ihrer Macht sich bewußt, seine Eifersucht auf die unerhörtesten Proben stellt, ist sie bereits in des Steines Besitz. Und doch, nachdem ihr das Wunderkleinod entrissen und mithin sein Herz, als der Spielball einer fremden dämonischen Macht, ganz folgerecht nun der frevelnden Räuberin zugewandt sein sollte, ist die natürliche Zuneigung zu seiner Erwählten noch nicht betäubt. ‚Komm mit!' ruft er im Getümmel des Abschiedes ihr zu; er fühlt sich wider seinen Willen

[1] Ein Beitrag zu Siegfried Wagners ‚Kobold'-Dichtung, von A. Waack (Dünazeitung Nr. 79 vom 7. April 1906).

gewaltsam von ihr fortgerissen. Selbst als die Wirkung im zweiten Aufzug tatsächlich eingetreten, als Verena so völlig seinem Erinnern entschwunden, daß er die plötzlich erscheinende für einen Geist, für die unbegreifliche Vision einer — nicht bloß räumlich — weit Entfernten und Verschollenen hält und darüber aus seiner Rolle fällt; als er dann, sich auf jenes verlassene Dorfmädchen besinnend, es ihr kalt zum Vorwurf macht, daß sie der Mutter entlaufen, mit schlechtem Kleid und zerrißnen Schuhen hier in den Schloßpark eingedrungen sei: da kann seine Fremdheit und Gleichgültigkeit wohl den ehrlichen Trutz wider ihn empören, der in das Geheimnis des Zauberkleinods und seines unfehlbaren Einflusses auf die Seele des armen Friedel nicht eingeweiht ist; der wissende Zuschauer aber wird nicht bloß Verena, er muß auch ihm sein Mitleid schenken.

Und nun, der Gräfin zur Seite, in jener schwülen Sommernacht, betäubt vom narkotisch berauschenden Duft dieser fremden Blumen, wie von den Verführungskünsten der Frau, deren Blick er noch gestern mit gesenktem Auge scheu und verlegen auswich: wie könnte er dem unentrinnbaren Einfluß des Talismans widerstehen?

Und doch widersteht ihm sein bei aller Verliebtheit rein gebliebenes Herz, da er erfährt, die Gräfin wolle nicht um seinetwillen Hof und Schloß verlassen, so wie er ihre Liebeserklärungen einzig aufgefaßt hat, sondern er solle ihr nur ‚zu nächtlicher Lust, Brust an Brust' gerade recht sein. Wie flammt da sein ehrliches Gefühl selbst gegen ihren unwiderstehlichen Zauber auf! Es bedarf nur noch des Letzten, daß durch sein eigenes leidenschaftlich ungeschicktes Zugreifen die Kette zerreißt, die ihn halten sollte, der Stein ihr entfällt, der die Macht auf ihn ausübt; und sogleich sind seine Gedanken bei ihr, der wahren Geliebten: ‚ja, hier verschlungen das V und das F! Verena! Deine Kette!' Schwächer als der ihm überlegene Trutz, muß er Kette und Stein, die er der Gräfin abnahm, nun wieder in heftigem Ringen an diesen verlieren, der ihn dann vor aller Augen, um den mindesten Schein einer Aneignung fremden Gutes zu vermeiden, mit kräftigem Schwung in den See hineinschleudert. Auf eilig gefahrvoller Flucht folgt er seinen

Kameraden, den braven ‚Lumpen', in ihr entlegenes Asyl, Trutz' Wohnung bei der Weidenmühle: nicht kann er aber mit ihnen am schnell aufgeschlagenen Kartentisch behaglich sich niederlassen!

Da sitzt er nun, den Blick zum Fenster hinausgewandt und doch nichts gewahrend von der herrlichen Mondlandschaft da draußen: zuviel ist es, Unbegriffenes, Unbegreifliches, was ihm durch den blonden Kopf geht.

Was hat er nicht alles in diesen zwei Tagen an sich erfahren, wie ist das alles nur zugegangen? Wie konnte sein Herz von der Geliebten sich abwenden? Die Sticheleien und Spottlieder der Gefährten reizen ihn, aber treffen ihn nicht; denn er hat in einer Verblendung gehandelt, deren Grund er nicht kennt: was hat ihn nur an jene schöne, üppige, falsche Frau für einen Augenblick fesseln können? So wallt sein wie ein erregtes Wasser getrübtes Gefühl schließlich zu einer — gewiß seiner nicht würdigen! — Eifersucht gegen Trutz auf: hat aber nicht Verena selbst in sonniger Laune glücklichen Übermutes diese Eifersucht neckend in ihm wachgerufen? Hat er sie nicht gestern noch mit ihm ‚so Arm in Arm im dunklen Park' wandeln sehen? Und nun sich von diesem gar noch einen eitlen Verführer nennen zu hören und zu vernehmen, in welcher Not und Gefahr die Geliebte in jenem ‚Sündenpfuhl' gewesen! Der Kampf wird ihm angeboten, Trutz wirft sich mit aller Macht der Empörung auf ihn; da stürzt aber auch schon Verena atemlos in den Raum, das dürre Holz der alten Scheune flammt empor, die Verfolger nahen, Verena fängt den für ihn bestimmten Stoß des feindlichen Messers auf und — sinkt blutend, sterbend vor ihm zu Boden.

‚Erwache, Mädchen! Weh', es ist um sie geschehn! Konnt' ich's denn nicht zerreißen, des Geschickes trüg'risch Gewebe, das mich dies Herz verraten ließ, das mir selbst mich mußte entfremden! Elender! du hast sie gemordet!' Und matt sich aufrichtend, spendet die Sterbende ihm mit erbleichenden Lippen den letzten Trost: ‚Klage nicht — nicht du! Nein, nicht du! Gottlob, nun ist's vorbei! — vorbei!'

Das sind innere Vorgänge, die das rezitierende Drama sonst — musik- und wunderlos! — in breiten psychologischen Ausführungen des bloß gesprochenen Wortes ausgesponnen haben würde. Der dramatische Dichter, welcher der mächtigsten, auf die Seele wirkenden Ausdrucksweise der Musik teilhaft, seine Vorgänge dementsprechend vereinfacht, in große Züge zusammenfaßt, konnte hier das Motiv des Zaubersteines nicht umgehen; der Talisman drängte sich ihm — als musikalischem Szeniker — gewissermaßen von selbst auf und gereicht als poetisches Moment seinem Werk zur höchsten, auf das natürlichste sich ihm einfügenden Zierde.

Wir möchten hier noch auf die rein sprachliche Wendung hinweisen, die von des Steines ‚List' spricht, wo die gewohnte Sprache ‚Macht', ‚Kraft', ‚Eigenschaft' als näher liegende Begriffe bieten würde.[1] Das sind so Dinge, über welche die landläufige ‚Kritik' bei ihrem Suchen und Tasten nach Anfechtbarem am ehesten stolpert! Selbst so drastisch-geschürzte, der Sprache des jungen Genius so trefflich anstehende Eingebungen, wie die entzückenden, für unsere Literaturpoeten fast — im Sinne der saueren Trauben des Fuchses — allzu beneidenswerten sprachlichen Zusammendrängungen ‚Minnewonnengeck', ‚Laubdunkelpärchen' sind von dieser Seite her als Äußerungen einer Art ‚moderner Überkultur' meist bloß angefochten, nicht etwa bewundert worden. Nun, für das letztere hat es noch Zeit genug. ‚Siegfried Wagner (bemerkt vielmehr ganz mit Recht Herr Dr. E. Bohn in der Breslauer Zeitung) hat sich durch seine bisherigen Werke unzweifelhaft das Recht erworben, als selbständige Individualität aufgefaßt zu werden.' Man könne (wem zuliebe, wird nicht ausgesprochen) über manches in seiner sprachlichen Ausdrucksweise ‚lächeln'; ‚das Recht aber, zur Weiterfortbildung unseres Sprach- und Wortschatzes beizutragen, kann der Dichter jedenfalls für sich in Anspruch nehmen. Und wenn's gelingt, dann ist es auch verzieh'n, d. h. wenn das Publikum sich im Laufe der Zeit an solche Absonderlichkeiten (?) gewöhnt, dann hat man keine Ursache, ihnen die Existenzberechtigung abzusprechen.' Heinrich Laube, der in seinen Werken und Schriften sich doch gewiß bei keiner Gelegenheit zu irgendeiner eigenen, originalen Wendung aufschwingt, also in diesem Punkte nicht etwa pro domo redet, stellt gelegentlich die nachstehende Reflexion an: ‚Die Schulmeister haben noch nie zugestanden, daß der Dichter die Sprache fortpflanzt; ihre Enkel schwören erst auf das, was die Großväter verworfen, und sie verwerfen zur Entschädigung dafür wieder das neueste Dichterwort. Selbst Goethe, der aus gesundem Bedürfnis manch neues Wort eingeführt, hatte vielfachen Widerspruch gefunden, namentlich in Norddeutschland ... da sagte man ärgerlich: Der hat gar oft Worte gebraucht, welche nicht hochdeutsch sind.'[2]

Uns scheint es doch bei solchen Gelegenheiten für die Wertschätzung der einzelnen Wendungen ganz vorzugsweise darauf anzukommen, in welchem Maße dieselben im Geiste der Sprache begründet sind, in ihm wurzeln und aus ihm hervorwachsen. Die meisten ihrer kühnen Neuerungen haben sprachschöpferische Geister, wie Luther, Goethe und Richard Wagner, dem ewig frisch quellenden klaren Jungbrunnen der Volkssprache entnommen, wo sie sie eben fanden, und noch heute, wo modernes ‚Zeitungsdeutsch' bis in die Bauernstube des letzten Dorfes hineindringt, ist dieser Jungbrunnen nicht versiegt.

---

[1] Auch ‚des Dolches List' begegnet uns als eine kühne poetische Abbreviatur in der dritten (vorletzten) Szene des Werkes. — [2] H. Laube, Erinnerungen S. 295. 296. Man denke an die aufregenden Wirkungen, die erst kürzlich noch in der ‚Banadietrich'-Dichtung das ‚diesmal boll des Nachbars Hund' hervorrief, weil die meisten Zeitungsschreiber (außer ihrer eigentlichen Nationalsprache, die bekanntlich nur ausnahmsweise die deutsche ist) nur gerade soviel Deutsch gelernt haben, als für die Ausübung ihrer Profession ihnen nötig schien. Daß sie nicht einmal soviel davon verstehen, ist wohl eine böswillige Behauptung; doch verlautet sie zuweilen. Woher konnte ihnen also bekannt sein, daß die angefochtene Form bei Gleim, Lessing und Goethe in Versen, bei Jean Paul und Gottfried Keller sogar noch in Prosa geläufig ist? (In Kellers ‚Landvogt vom Greifensee' vertritt die Stelle des Hauswächters ein Wolf, der ‚wachsam heulte und boll'.)

Nächstdem ist, besonders seit und durch Richard Wagner, der Wortschatz der älteren deutschen, mittel- und althochdeutschen Sprache ein wesentlicher Quell der Bereicherung des Ausdruckes unserer heutigen. Und hier stecken wohl auch die Wurzeln des soeben von uns angeführten, so manchem Kritiker anfechtbar erschienenen Wortes ‚List' in dem obigen Zusammenhang.

Im Alt- und Mittelhochdeutschen umfaßt das, bei uns zu Unrecht erniedrigte und abgestorbene, in seinem Gebrauch allzu einseitig gewordene Wort, außer seiner heutigen Bedeutung doch noch einen ganz anderen edleren Sinn: Weisheit, Kunst, Wissenschaft, Fähigkeit, Tüchtigkeit zu etwas. Da ist es ‚Gottes weise List', welche (z. B. im Annoliede oder in der livl. Reimchronik) die ganze Welt und alles, was in ihr lebt und atmet, erschaffen hat; und die bekannten ‚sieben freien Künste' des Mittelalters werden dementsprechend die ‚sieben Liste' genannt.[1] Die Bedeutung ‚Kunstgriff, Hilfs- und Rettungsmittel' (‚des Dolches List') ist erst eine abgeleitete; die heutige ‚unerlaubter Kunstgriff, hinterlistiges Verfahren' kommt erst in dritter Reihe daran. Die ursprüngliche, oben angegebene (Weisheit, Fähigkeit, Tüchtigkeit) steht dagegen in der Wendung ‚des Steines List' ganz am rechten Ort; nur daß sie nicht jedem ‚Dichter' sich im rechten Augenblick eingestellt haben würde.

Auch hier gilt für den modernen poetischen Literaten zumeist nur das: ‚sage mir, mit wem du umgehst, und ich werde dir sagen, wer (oder was) du bist'; der gleiche Spruch im besten Sinne aber von dem sprachkundigen und sprachschöpferischen Dichter des ‚Kobold', ‚Bruder Lustig', ‚Bärenhäuter' und ‚Herzog Wildfang'. Er hat in seiner maßvollen Weise schon selbst dafür gesorgt, daß er uns in seinen Dichtungen nicht etwa mit ‚altdeutschen' Worten überhäuft; für manche seiner originellsten und kraftvollsten Wendungen dient ihm vielmehr — z. B. im ‚Bärenhäuter' — das noch lebende Bauerndeutsch seiner fränkischen Heimat;[2] mit demselben Recht wie Goethe der Frankfurter, straßburgisch-alemannischen und weimarisch-thüringischen Mundart so manche seiner natürlichsten und ausdrucksvollsten Wendungen, als eine dauernde Bereicherung der deutschen dichterischen Sprache, zu verdanken hat. Und dies zwar ohne alle eigentlichen Dialektkünste im strengen Sinne des Wortes. Denn, mit wenigen glänzenden Ausnahmen, gehört die beschränkte Mundart, als solche, wesentlich nicht der populären Dichtung, am wenigsten der Bühne an; gerade ihre durchgängige Anwendung im literarischen Kunstwerk ist vielmehr jedesmal indirekt das Produkt einer herrschenden ‚Überkultur', von welcher der jeweilige ‚moderne' Mensch sich darin zu — größerer oder geringerer — Befriedigung zeitweilig abwendet, wie der Städter zur ‚Sommerfrische' oder einem sonstigen Landaufenthalt, selbst wenn Wiesen und Wälder in weißen Schnee und glitzernden Reif gehüllt sind.

[1] Auf dieser Bezeichnung beruht der bekannte deutsche Familienname: Siebenlist. — [2] Man vergleiche hierzu die echt fränkischen Wendungen: ‚Ja, das wenn wir wüßten' — ‚den wenn meine Herrin sieht' — ‚Geh', ich mag dich nicht mehr' — ‚Die brauchen wir grad' noch' — ‚Frag' halt beim Wirt an' — ‚Schau' her, glaub' es selbst kaum' — ‚Was nur der hier wieder schafft' — ‚Magst du ihn halt gar nicht?' — ‚Da ist er ja, der Kraft's Hans' — ‚Nun kann die Luise fein uns verspotten' — und so noch vieles andere (vgl. ‚Straßburger Post' Nr. 99 vom 27. Januar 1905).

II. Der Talisman und Anderes.

‚Der Talisman und Anderes' haben wir diesen Abschnitt überschrieben, weil es wenigstens noch ein anderer Zug ist, über den wir hier mit dem Leser zu plaudern hätten.

Verena hat geschworen ‚keinem Lebenden' den drohenden Anschlag zu verraten und wendet sich in ihrer Not an das tönerne Muttergottesbild. Es ist Siegfried Wagner in seinen Dichtungen eigen, selbst in den verbindenden, bloß überleitenden Nebenzügen seiner großen Handlungen, ganz wie in diesen selbst, von den plastischen Momenten der Volksphantasie auszugehen, und sich in keinem Punkte von diesem Urquell zu entfernen. Er weiß sie dann an rechter Stelle seinem Kunstwerk so einzuverleiben, daß sie dem Hörer und selbst bloß Leser sofort als organische Bestandteile seiner dichterischen Schöpfung sich darstellen.

Sicher hat ihm für diesen Punkt seiner Dichtung die Erzählung vom Luzerner Knaben in Grimms ‚Deutsche Sagen' (II, Nr. 513): ‚Der Knabe erzählts dem Ofen' vorgeschwebt. Als nämlich die Stadt Luzern dem ‚ewigen Bunde' beigetreten war, da wohnten doch noch österreichisch Gesinnte in der Stadt, die erkannten sich an den roten Ärmeln, die sie trugen. Diese Rotärmel versammelten sich in einer Nacht unter dem Schwibbogen eines der Stadttore, um die bundesgetreuen Eidgenossen zu überfallen. ‚Und wiewohl sonst niemand um so späte Zeit an den Ort zu gehen pflegte, geschah es damals durch Gottes Schickung, daß ein junger Knab unter den Bogen gehen wollte: der hörte die Waffen klingen und den Lärm, erschrak und wollte fliehen. Sie aber holten ihn ein und drohten hart: wenn er einen Laut von sich gäbe, müsse er sterben. Darauf nahmen sie ihm einen Eid ab, daß er's keinem Menschen sagen wolle; er aber hörte alle ihre Anschläge und entlief ihnen unter dem Getümmel, ohne daß man sein achtete. Da schlich er und lugte, wo er Licht sähe; und sah ein groß Licht auf der Metzgerstube, war froh und legte sich dahinten auf den Ofen. Es waren noch Leute da, die tranken und spielten. Und der gute Knab fing laut zu reden an: ›o Ofen, Ofen!‹ und redete nichts weiter; die andern aber hatten keine Acht drauf. Nach einer Weile fing er wieder an: ›o Ofen,

Ofen, dürft' ich reden!‹ Das hörten die Gesellen, schnarzten ihn an: was Gefährts treibst du hinterm Ofen? Hat er dir ein Leid getan, bist du ein Narr, oder was sonst, daß du mit ihm schwatzest? Da sprach der Knab: ›Nichts, nichts, ich sage nichts‹; aber eine Weile drauf hub er an zum drittenmal, und sagte laut:

›O Ofen, Ofen, ich muß dir klagen,
ich darf es keinem Menschen sagen‹

und setzte hinzu, daß Leute unterm Schwibbogen stünden, die wollten heunt einen großen Mord tun. Da die Gesellen das hörten, fragten sie nicht lange nach dem Knaben, liefen und taten's jedermann kund, daß bald die ganze Stadt gewarnt wurde.'

Verena, die dem tönernen Muttergottesbilde das Geheimnis ihrer Warnung anvertraut, hat ihren Vorgänger in dem Luzerner Knaben, dessen Geschichte wir übrigens wohl kaum aus den Grimmschen Sagen in ihrem vollen Wortlaut hierherzusetzen nötig hatten, da sie so ziemlich jedem Leser bekannt sein dürfte. Gewiß aber viel weniger bekannt ist der durch weite Zeitenferne von ihm getrennte orientalische Vorgänger dieses Luzerner Knaben in der babylonischen Sintflutsage, deren keilinschriftlicher Text, aus der Bibliothek Assurbanipals, durch George Smith im Jahre 1872 entdeckt worden ist.[1] Die Sintflutsage ist hier überliefert als eine lose eingefügte Episode des babylonischen Nationalepos von Gilgames, König von Uruk. Gilgames, von Ishtar mit Krankheit geschlagen, sucht seinen Oheim Pār-napishtim (die Lesung des ersten Namensteils ist nicht ganz sicher), mit Beinamen Atrahasis, ‚der sehr Gescheite',[2] auf, der — zu den Göttern entrückt — an der Mündung der Ströme wohnt, um von ihm zu erfahren, wie er Heilung gewinnen könne. Auf seine verwunderte Frage, warum er ihn, den Uralten, so jugendlich sehe, erzählt ihm dieser die Sintflutgeschichte.

Einst hatten die Götter der Stadt Schurrippak beschlossen, diese Stadt durch eine Sintflut zu vernichten. Ea aber, der in ihrem Rate gesessen, wollte seinen Liebling Parnapishtim erretten, andererseits aber scheute er sich vor den Göttern, ihr Geheimnis einem Menschen zu offenbaren. Da fand der ‚Herr der Weisheit' klugen Rat: er erschien ihm in der Nacht, während jener im Rohrhause schlief, und befahl — dem Rohrhause, ein Schiff zu bauen!

Rohrhaus, Rohrhaus! Wand, Wand!
Rohrhaus, höre! Wand, vernimm!
Du Mann aus Schurrippak, Sohn des Ubaratutu,
zimm're ein Haus, baue ein Schiff,
verlaß deine Habe, denk' an dein Leben!
laß allen Besitz und rette dein Leben!

Auch über die nötigen Maße des Schiffes gibt er Anweisung und befiehlt allerlei Lebenssamen auf das Schiff zu bringen. Der Mensch aber, seines klugen Schutzgottes

[1] Übersetzungen bei Schrader, ‚Keilinschriften und das alte Testament' (2. Aufl. 1883), S. 55 ff.; Jensens ‚Kosmologie der Babylonier' S. 367 ff.; Gunkel, ‚Schöpfung und Chaos' S. 423/28 u. sonst. — [2] In der Umkehrung Hasīs-atra = Xisuthros bei Berossus (Eusebius, Chronicon I, S. 19 ff. ed. Schoene, Fragm. hist. graec. II, S. 501 f.).

würdig und selber ‚sehr gescheit', versteht ihn wohl. Auf seine Erkundigung erhält er noch Bescheid, was er seinen Mitbürgern sagen solle: er sei Bel, dem Gott der Erde, feind und fahre deshalb jetzt zum Ozean herab, um bei Ea, seinem Herrn, zu wohnen. Und grausam genug, soll er hinzufügen, dann werde sie Bel mit reichen Schätzen überschütten. Als — nach der Sintflut — Bel, ihr Anstifter, Parnapischtim gerettet sieht, gerät er in große Wut. Ea jedoch hält ihm seine Torheit vor, eine Sintflut anzurichten, wodurch alles vertilgt werde; er hätte ja mit anderen Mitteln unter den Menschen aufräumen können, ohne das ganze Geschlecht zu verderben. Schließlich bekennt er sich halb und halb als nicht unbeteiligt an der Rettung:

Nicht ich habe eröffnet den Rat der großen Götter,
Dem Sehrgescheiten sandt' ich Träume, so hörte er vom Götterrat.

So ist Bel besänftigt, und Parnapischtim und sein Weib werden zu den Göttern erhoben und ihnen der Wohnsitz an der Mündung der Ströme angewiesen.

Von hier aus, von dem listigen babylonischen Schutzgotte und seinem ‚sehr gescheiten' Schützling bis zum Verzweiflungsaufschrei Verenas ist allerdings ein weiter Weg. Von den Mittelstufen auf abendländischem Boden ist die des Luzerner Knaben die populärste, weitestverbreitete. Sicher hat es deren außerdem noch andere gegeben, aber wenigstens auf dem Boden deutscher Überlieferung ist uns keine andere bekannt geworden. Am ehesten läßt sich hier noch an die in Ovids Metamorphosen erzählte Geschichte vom König Midas denken, wo der Mitwisser des königlichen Geheimnisses (der Eselsohren unter der roten Kappe), weil es ihm sonst das Herz abdrücken würde, dasselbe einem ‚Erdspalt' anvertraut. In einem von Angelo Gubernatis angeführten, genau entsprechenden mongolischen Märchen raunt dieser Mitwisser das Geheimnis aus demselben Grunde in einen Baumspalt, in das Nest eines Eichhörnchens;[1] mit dieser Version stimmt wiederum ein irisches Märchen genau überein.[2] Doch handelt es sich in all diesen Fällen ausschließlich um das bloße Motiv einer *Mitteilung an Lebloses*, nicht um eine dadurch abzuwendende Gefahr durch eine rechtzeitige *Warnung*. Im gegebenen Falle liegt die Sache anders; hier ist Warnung, Rettung, Hilfe und andererseits Verhinderung daran durch einen abgezwungenen Schwur die entscheidende Hauptsache. Eine drohende Lebensgefahr, deren Vorhandensein ‚keinem Lebenden' verraten werden darf, wird mit lauter Stimme einem leblosen Gegenstande anvertraut, so daß der Bedrohte es erfährt, auch ohne daß die Kunde direkt an ihn gerichtet ist. In der babylonischen Überlieferung ist es das ‚Rohrhaus', in der Luzerner Sage der ‚Ofen'.[3] Dies war der naiven Sage möglich, im

[1] Gubernatis, Die Tiere in der indogermanischen Mythologie, S. 296. — [2] Vgl. Grimm, Kinder- und Hausmärchen, III (1822), S. 391. — [3] Ähnliche Umgehungen eines Warnungsverbotes finden sich häufig in Sage und Geschichte. Antigonus stand dem Mithridates nach dem Leben und verpflichtete seinen Sohn, den ritterlichen Demetrius, durch einen Schwur, jenem seinen Anschlag zu verschweigen. Demetrius aber nahm den Mithridates, ging mit ihm am Ufer des Meeres spazieren und schrieb mit der Spitze seines Speeres in den Sand: ‚Fliehe, Mithridates!' Dieser verstand die Warnung, floh nach Pontus und behauptete den Besitz des Landes bis an sein Ende (Plutarch, Maximen von Königen und Feldherren, s. tit. ‚Antigonus').

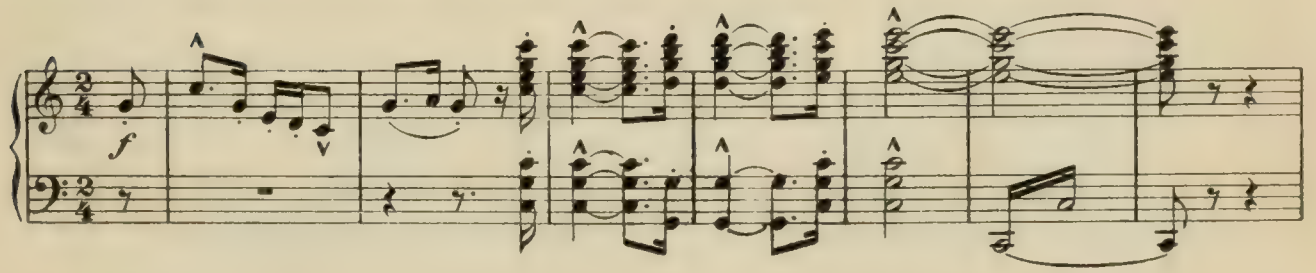
Drama kann sich Verena sehr natürlich nicht der ‚Scheune' oder einem darin befindlichen bloßen toten Gerät anvertrauen; sie sieht sich um, ihre Blicke fallen auf ein Muttergottesbild; vor diesem sinkt sie in die Knie und ruft es mit gefaltet erhobenen Händen an, in einem Gebet aus tiefem gepreßtem Herzen: ‚Heilige Mutter des heiligsten Sohnes! hör' mich in meiner Angst!' So wird der Verrat, werden die lodernden Flammen denen vorausverkündet, die darin untergehen sollen, und es gelingt ihr das Rettungswerk, welchem dann ihr freiwilliger Opfertod auf dem Fuße folgt.

IV.
Bruder Lustig.

1. Übersicht über die dramatische Handlung.
2. Zur Uraufführung des ‚Bruder Lustig‘.
   (Hamburg, 13. Oktober 1905.)
3. Die Andreasnacht-Sage.
   I. Der Apostel Andreas in der kirchlichen und der Volkssage.
   II. Das Losengehn.
   III. Der Liebhaber zum Essen eingeladen und Verwandtes.
4. Zur Quellengeschichte der Sage von Heinrich von Kempten.

1.

Übersicht über die dramatische Handlung.



Bruder Lustig,
von ihm wußt' ich!
Ist's nicht Der, der ganz vernarrt
Kaiser packte beim großen Bart?
(Bruder Lustig.)

Man kennt den sicheren und kecken Griff, mit dem der Autor des ‚Bärenhäuters', des ‚Herzog Wildfang' und des ‚Kobold' sich seine volkstümlichen Stoffe aus dem deutschen Sagenschatze, den er kennt, wie keiner, zu wählen weiß. In seinem letzten Werke war es eine Kombination der Koboldsage mit derjenigen vom ‚getreuen Ekhart', die unter seinen Händen greifbare Gestalt gewann; im ‚Bruder Lustig' tritt uns eine ähnliche Zusammenschweißung zweier für sich allein dastehender Sagenstoffe zu einem neuen organischen Ganzen entgegen: der uralten Überlieferungen vom geheimnisvollen Spuk- und Zauberwesen der ‚Andreasnacht' mit der Sage von ‚Kaiser Otto mit dem Bart', wie sie im 13. Jahrhundert durch Konrad von Würzburg ihre populäre Fassung erhielt und in ihrer einfachsten Grundgestalt ebenfalls — wie die Andreasnachtsage — in Jakob Grimms Sammlung ‚Deutscher Sagen' vorliegt.

Durch die Perſon Kaiſer Ottos des Großen[1] war hier das Zeitalter des dramatiſchen Vorganges genau fixiert; es iſt das 10. Jahrhundert mit ſeinen noch ungeordneten öffentlichen Zuſtänden, in denen das Reichsoberhaupt die ihm zukommende Gewalt in beſtändigen Kämpfen mit trotzig aufrühreriſchen Vaſallen und dem vielfach ſeine eigenen Wege gehenden, aufſtrebenden Städte- und Bürgerweſen erſt zu erringen und zu behaupten hatte. Es iſt aber auch zugleich noch das Zeitalter, in welchem chriſtliche und heidniſch-germaniſche Weltanſchauung in heftigem Ringen miteinander liegen, wie z. B. im ‚Lohengrin‘ die heidniſche Frieſin Ortrud mitten in die chriſtliche Umgebung hineinragt. Man kann hier nicht einmal im eigentlichen Wortſinn von Rückfällen in das kaum beſiegte Heidentum ſprechen; vielmehr beſtand dieſes letztere unter der äußeren Hülle des Chriſtentums in voller Kraft und Zähigkeit fort, bis in die Gebräuche des täglichen Lebens hinein, Beſprechungen von Krankheiten durch geheimnisvolle Sprüche, abergläubiſche Opfergebräuche uſw., wofür der ‚Hahnenſchlag‘ im zweiten Akt des ‚Bruder Luſtig‘ ein humoriſtiſches Beiſpiel liefert. Nur daß jene, durch nichts zu beſeitigenden und in mancherlei Andeutungen heute noch fortlebenden Gebräuche und uralten Vorſtellungen durch die Einwirkung der herrſchenden chriſtlichen Lehre mehr und mehr den Charakter des Nächtig-Spukhaften, Groteſk-Dämoniſchen, Unheimlichen annahmen. Das einſt Verehrte und Hochgehaltene wird zum ſchädlichen und gefürchteten Element, welches dennoch die Volksphantaſie allgewaltig beherrſchte.

‚Tiefvergraben, unbewußt, nach dem Ungekannt-Geheimen
wohnt in unſer aller Bruſt ein Sehnen, dort ſich hinzuträumen.
Des Tages Rätſel, dunkles Irren, die Zauber der Nächte hell entwirren.
Heil dem, der den Zauber zähmt! Heil auch, wen ſolch Sehnen grämt!
Frevler, wer der Nacht wohl fröhnt, am Tag verleugnend ſie verhöhnt!‘

In das dämmernde Zwielicht dieſes Zeitalters führt uns der Dichter des ‚Bruder Luſtig‘ ein. Die Gebräuche der Andreasnacht, der unheimliche Zauber der Urme, behalten ihre unwiderſtehliche Anziehungskraft, trotz des chriſtlichen Prieſterverbotes: man hilft ſich ‚am Tag‘ damit, ſie zu ‚verleugnen‘. Wie aber Reinheit und Wahrhaftigkeit über jene finſteren Mächte den Sieg davontragen, das zeigt uns die Handlung des ‚Bruder Luſtig‘, die wir hier auf Grundlage des Vorausgeſandten in ihren großen Zügen zu verfolgen gedenken.

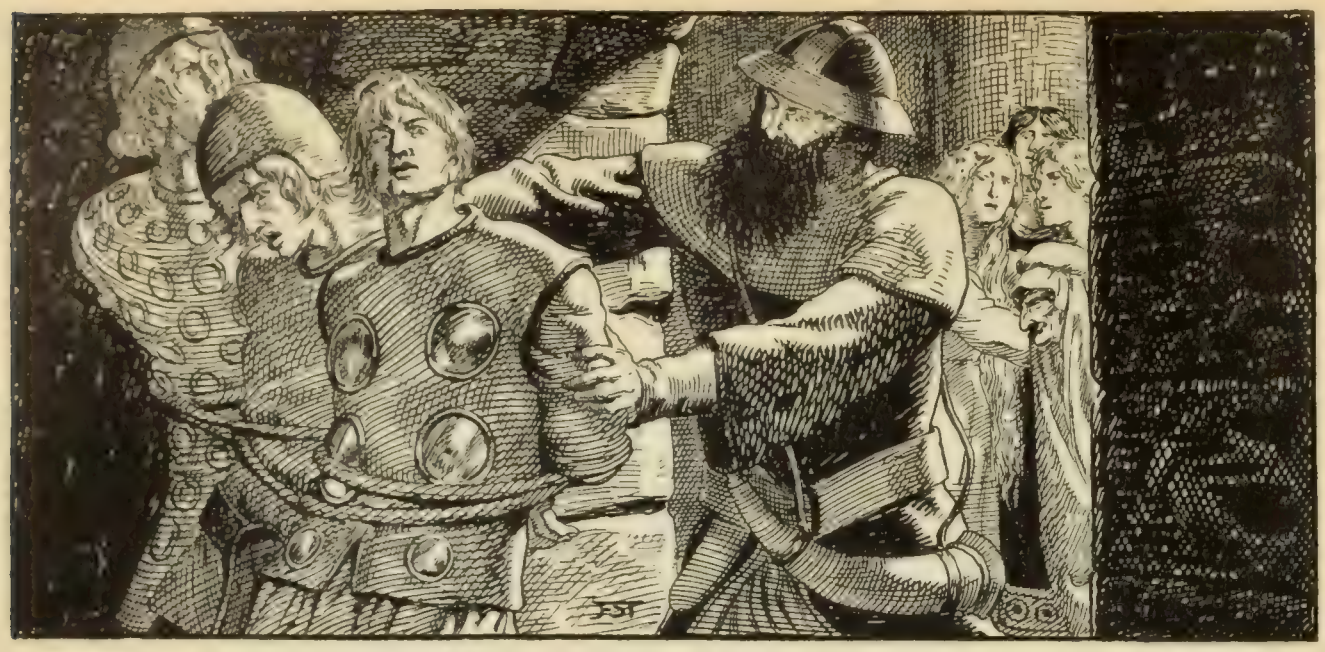
Es iſt November, Andreastag, Schnee liegt auf der Landſchaft eines ungenannten fränkiſchen Städtchens. Durch das Stadttor ſtürzt atemlos Heinrich von Kempten: er hat ſoeben des Kaiſers Truchſeß mit wuchtigem Fauſtſchlag zu Boden geſtreckt, ja — mehr noch! — um ſich zu retten, den mächtigen Herrn der Welt in kühner Entſchloſſenheit bei ſeinem langen Bart gepackt mit der Drohung, ihm dieſen Bart zuſchanden zu ſcheren, wenn ihm nicht Sicherheit ſeines Lebens würde. Dieſe iſt ihm erteilt, aber nur

[1] Otto Rotbart, bemerkt dazu Grimm in der Ausgabe von 1865, iſt vermutlich Otto II., nicht Otto I. (Im alten ‚Lohengrin‘-Gedicht, Strophe 741, wird Kaiſer Otto II. nach ſeinem Barte kurzweg ‚der rote Kaiſer‘ genannt.) ‚Indeſſen ſchwankt die Sage überhaupt bei gleichen, aufeinander folgenden Namen, und ſo auch in bezug auf Kaiſer Otto mit dem Bart.‘

für eine Stunde, nie wieder soll er dem Herrscher unter die Augen treten, dessen auserkorener Liebling er bis dahin war. ‚Sam mir mein Bart!' hat der Mächtige dazu mit der alten Schwurformel gesagt, d. h. ‚so wahr mir mein Bart (lieb ist)'.[1] Vor seinen Verfolgern rettet ihn Walburg aus Liebe: er kränkt sie unbewußt, indem er nach ihrer Gespielin, der munteren lockigen Rüle fragt, in die er einst kindisch verliebt war und an die er jetzt noch denkt. Er verbirgt sich rasch hinter einem Holzverschlag, als Rüle und etliche Mädchen auf dem Platze erscheinen. Sie alle lockt einem alten heidnischen Brauch gemäß der Andreasnachtzauber der Urme; sie alle zieht's in ihren Turm, durch geheime Beschwörung in nächtiger Spukerscheinung den künftigen Gatten zu erschauen. Wohl schaudert die fromme Walburg bei dem Gedanken daran; wie könnte sie aber, in ihrem nagenden Herzenskummer des Ungeliebtseins, der Lockung ihrer Genossinnen widerstehen? Schleichend kommt die Urme herbei: ‚Dirnengezücht! Das wär' so der Tag! Gruselt's euch nicht?' Heinrich stößt durch Zufall an die aufgeschichteten Holzklötze, sie fallen polternd nieder, die Mädchen stieben auseinander. Er bedroht die allein zurückgebliebene Urme; sie weiß ihn aber durch den Hinweis auf Jungfer Rüle zu ködern. Auch muß sie ihm geloben, die drei ihn verfolgenden Burschen heute Nacht in ihren abgelegenen Turm zu locken. Die Sonne geht unter, die Gemeinde kommt von der Kirche heim, der Priester spricht von Haus zu Haus den Weihesegen: ‚das Heim zu hüten vor Zauberei'. Walburg, in ein Tuch gehüllt, tritt aus ihrem Hause hervor: zwei Stimmen streiten in ihrem Innern: die eine lockt, die andere mahnt. Rüle, die kecke Verführerin, aus ihrer Wohnung tretend, verschließt leise die Tür: ‚Walburg, wartest du schon?'

Und schon fällt auch der Schnee immer dichter und verhüllt die Bühne ganz; dann löst er sich in Nebel auf: wir erblicken den alten Turm, in dessen verfallenen Räumen die Urme ihr heimliches Wesen treibt. Es bedarf keines künstlichen Zaubers, um Rülens Gelüst zu befriedigen; auf das verabredete Glockenzeichen erscheint vielmehr Heinrich in

[1] ‚Sam mir mîn lîp', heißt die Formel sonst: ‚So wahr mir mein Leben (lieb ist).' In der Sage ‚König Otto in Lamparten' heißt die Schwurformel: ‚sammer (= sam mir) Otten Bart.'



Person am Turmfenster und wird von ihr für das beschworene ‚Gespenst' des künftigen Gatten gehalten. In unheimlicher Beschwörung bannt die Urme hierauf die Erscheinung einer blassen dunklen Gestalt an den Tisch im Hintergrunde und ladet Walburg flüsternd ein, das Mahl mit ihm zu teilen. Die Gestalt zieht ein Messer aus der Scheide, die vorgesetzte Speise damit zu zerlegen; da bläst die Urme ins Feuer, eine Flamme lodert auf, die Gestalt verschwindet. Walburg ist schreiend zusammengesunken; der durch mächtigen Zauber beschworene, wie im Traum erblickte und verschwundene künftige Gatte ist — ein Anderer, nicht der Geliebte gewesen! Die von der Urme herangelockten drei Burschen schicken sich eben mit den übrigen Mädchen, Rüles Begleiterinnen, zum Tanz an; da erscheint der ‚Bruder Lustig', als Nachtwächter verkleidet, bindet sie trotz verzweifelter Gegenwehr fest in ein Bündel zusammen und schickt sie schmachvoll zum Tore hinaus. Dann wirft er unbemerkt seine Vermummung ab und steht in seiner eigenen Gestalt vor den erschrockenen Mädchen. ‚Ja ja, der Heinrich! der kam daher! manchem Mädel recht der Quer'! Was schafft ihr denn hier?' Es scheint ihn minder zu erstaunen, Rüle, als Walburg hier zu treffen; jene hat er sich ja selbst durch die Urme hierher bestellt, — diese schweigt erst auf seine Frage, dann blickt sie ihm lang ins Auge und senkt sich düster feierlich mit gefalteten Händen auf die Knie: ‚Wir feiern heut' Andreasnacht!'

Übersicht über die dramatische Handlung.

Der erste Akt, mit seinem mächtig wirkenden Stimmungszauber, hat in seinen knappen Zügen mehr den Charakter eines bloßen Vorspiels zu der nun folgenden weiteren Entwickelung der Dinge. Ein fröhlich Hochzeitsmahl mit Spiel und Tanz und ‚Hahnenschlag' eröffnet den zweiten Aufzug.

Der spukhaft höllische Zauber der Andreasnacht hat Walburg und Konrad zum Paare geeint. Wie ist das zugegangen? Auf nächtlichem Ritt war sein Pferd im Dunkeln gestrauchelt; bewußtlos und aus Wunden blutend, die seines Rosses Huf ihm geschlagen, hatte er am Boden gelegen; dort haben ihn Leute gefunden und zur Stadt in Walburgs, dem Tor zunächst gelegenes Haus getragen. Aus tiefer Ohnmacht ist er dann in der Pflege Walburgs und ihrer Mutter wieder zu sich selbst gekommen. ‚Erwachend aus betäubendem Schlaf, schmerzbefreit und sanft gebettet, da war's, wo dein Blick mich traf', so erzählt er von ihrer ersten Begegnung. Was sagte ihm dieser Blick? ‚Fragend war er, nicht zu erfragen — wie ein Rätsel, nicht zu lösen.' Seit jener verhängnisvollen Nacht und ihrer entscheidenden großen Enttäuschung war jedes Hoffen in Walburgs Seele erloschen; sie hat in dem von ihr geretteten Fremden den ihr von düsterem Schicksal bestimmten Gemahl erkannt, dessen geisterhafte Erscheinung all ihre geheimen Wünsche vernichtete. Sie hat an ihm das Werk barmherziger Pflege vollbracht, er ist unter ihrer aufopfernden Sorge für sein Wohl genesen, — soll sie nun auch noch dem Manne als Gattin folgen, mit dem sie ein schrecklicher, unentrinnbar dünkender Zauber gepaart hat? Inzwischen ist ihr die Mutter gestorben, sie steht allein und schutzlos da, als der Fremde wiederkehrt, sie zum Weibe zu freien. Willenlos fühlt sie sich einer gebieterischen höheren Macht gegenüber; sie hat seine Werbung angenommen. Noch mehr muß sie ertragen: der im tiefsten Innern ihres Herzens Geliebte hat sich durch das gleiche Verhängnis mit Rüle zusammengefunden; sie nehmen als Verlobte an der Hochzeitsfeier teil.

Mitten in diese Feier herein tritt aber des Kaisers Herold; er verlangt von den anwesenden Stadtvätern die Auslieferung des Frevlers, der in den Mauern ihrer Stadt Schutz und Bergung gefunden. An Kaisers Hof hatte niemand nach seinem Namen gefragt, den er Grund hatte zu verbergen: als ‚Bruder Lustig', wie ihn der Kaiser selbst genannt, war er auch ohne Namensnennung jedermann bekannt gewesen. Eben dieser ‚Bruder Lustig' hatte nun dem Mächtigen zwiefache Schmach angetan; nicht allein hatte er ihn mit vermessenen Händen beim Barte gepackt, nein — auch seine Boten mit Schimpf und Schande gefesselt ihm zurückgesandt! Auch ist die Stadt dem Kaiser seit zwei langen Jahren den Zehnten schuldig geblieben. Wegen dieses zwiefachen Vergehens zieht der Herold die Stadtväter zur Rechenschaft. Aber mit schlauem Anschlag weiß sich der pfiffige Bürgermeister aus der Schlinge zu ziehen. Er gibt die Möglichkeit zu, der unbekannte Verräter an Kaisers hochheiliger Majestät habe irgendwo in der Stadt ein bergendes Schlupfloch gefunden; auch über den schuldigen Zehnten will er dem hohen Herrn morgen in der Frühe vor dem Stadttor jede billige Rechenschaft erteilen, — sein Plan ist der, mit List und Gewalt sich der Person des vertrauensvollen Herrn zu bemächtigen. Mit Abgang des Heroldes zerstreuen sich auch die Hochzeitsgäste; der Bürgermeister, nur

an seine List denkend, nimmt lachend mehrere der Stadtväter am Arm und geht mit ihnen ab. Das neuvermählte Paar bleibt allein zurück.

Mit psychologischer Schärfe entwickelt der Dichter die nachfolgende Szene, in der sich der höllische Zauber der Urme zu lösen beginnt. Jenes Messer, das die bleiche Gestalt in der Andreasnacht bei ihrem Verschwinden auf dem Tische zurückgelassen, hat Walburg

auf der Urme Befehl zu sich gesteckt und in der Truhe verwahrt, die ihr Heiratsgut enthält. Um von dem Rosenstrauch am Fenster für Walburg eine Rose zu schneiden, sucht Konrad nun — vergebens — nach seinem Messer. ‚Verdammt, greif' ich doch immer zum Messer wieder und blieb mir ja nur seine Hülle! Weiß der Himmel, wo ich's verlor!' Ihre Erregung verbergend, tritt Walburg schützend vor ihre Truhe. Sie erschrickt zu Tode bei dem Gedanken an die Entdeckung ihres furchtbaren Geheimnisses. Ihre wachsende Unruhe verrät sie; sie zwingt ihn dadurch Schritt für Schritt zur Durchforschung der Truhe, zur Auffindung des verborgenen Messers: es paßt genau in seine Scheide, sie selbst mahnt ihn in blindem Entsetzen an die Andreasnacht. ‚Mein Traum!' ruft der Überraschte, Erschrockene aus. ‚Jene Nacht — ich wurde zu Mahle geladen — da fehlte was beim Schmaus — mein Beklemmen — das Erwachen! War es da, wo ich zum ersten Male dich erblickt? Sprich jetzt, fürchte mein Rasen! Denn wär' es, daß ein Teufelszauber uns geeint, Weib! dann weh' dir!' In der alten Sage ersticht hier der Geängstigte sein Weib. Den düster tragischen, schroffen Abschluß des Konflikts konnte der Dichter des ‚Bruder Lustig' nicht brauchen. Die Schuld *seiner* ‚Walburg' bedarf keiner blutigen Sühne; sie ist durch die schmerzlichste Peinigung ihres liebenden Herzens erklärt. Auf ihr Schreien und Rufen eilen die Nachbarn herbei, unter ihnen Heinrich und Rüle. Die eigentlich Schuldigen, die Walburgs reines Herz zu bösem Zauber verführt, *sie* verdoppeln nun ihre Schuld durch Leugnen und ruchlose Anschuldigung. ‚Walburg, Grauen! ergabst du dich der Zauberei?' ruft Rüle. ‚Entsetzlich! Walburg! begingst du solchen Frevel?' kreischen die übrigen. Aber nun tritt Heinrich als Zeuge auf den Plan, als Zeuge wider die eigene Braut, deren wahren Charakter er jetzt plötzlich erkennt und von

der er sich in schmerzlicher Empörung über ihre feige Unaufrichtigkeit lossagt. Als Konrad nicht abläßt, die vermeintliche Hexe mit dem Messer zu bedrohen, streckt er ihn mit einem Faustschlag zu Boden; mit leidenschaftlicher Hast Walburg erfassend und nur noch auf ihre Rettung bedacht, reißt er sie mit sich zur Tür hinaus, um in der Kapelle vor dem Stadttor Schutz zu suchen.

Hier treffen wir ihn mit der halb Bewußtlosen wieder, während Priester und Volk draußen vor der verschlossenen Kirchentür drohend sich scharen. Der Priester! ja, dieser Priester, dessen Stimme Heinrich erkennt, war er es nicht, der ihm einst scheinheilig die eigene Schwester verführt und ihn dadurch bewogen, seines edlen Namens zeitweilig sich zu entäußern und namenlos an Kaisers Hof zu verweilen? Immer drängender wird die Situation, sie spitzt sich zum Äußersten zu, als eben dieser Priester *ihn*, der ein hilfloses Weib vor eines Narren Rache beschützt, ihn und dieses Weib der Kirchenschändung verklagt, ihn bannt und verflucht. Von innen und gleichzeitig von außen ist nun der Kirche Tor verrammt, das liebend sonst der Gemeinde sich öffnete. Aber das Gewölbe bricht nicht über dem Paar zusammen, die Steine stürzen nicht über ihm ein. Nur tiefe Seelennot bemächtigt sich seiner, da er seine Torheit einsieht: *sie* verblendete ihn, um Rüle zu freien und Walburgs Liebe zu ihm zu verkennen. ‚Wo ist nun Freude? Wo ist Licht und Lust und Lachen? Der Hölle Pforte der Altar, vor dem den Eid wir legen, des Priesters Fluch der Segen, den Gott uns reichte dar! *Verdammt* — doch aus Menschenmund! Wird denn durch ihn Gott uns kund?‘

Er wendet sich zum Altar und fleht die heilige Jungfrau an; aber die buntbemalten Heiligen und die Himmelsmutter schauen so ernst drein, auf ihn, den ‚Bruder Lustig‘, der in seiner kecken reinen Art schon so manchen zum Lachen brachte, der da meinte, er müsse ihm drohen. Nur das Christkind auf ihren Armen hat so ‚muntres Gelug‘ — der

Kleine da oben lacht und hebt den Finger. ‚Lacht er? Auch ein Bruder Lustig?' Er hat sich auf seinen Arm gestützt, als wollte er allmählich einschlummern. Im Halbtraum glauben beide der Kirche Mauer sich lösen zu sehen; die Gestalten der Heiligen scheinen sich zu beleben. Auf Wolken abwärts schwebend, neigt sich die Jungfrau zu Walburg und Heinrich herab. Aus weiten Fernen vernehmen die Träumenden den Gesang der Engel: ‚Selig sind, die reinen Herzens, und ihrer ist das Himmelreich.'

Dritter Akt. Erstes Morgengrauen. Links die Stadtmauer mit Tor und Graben, rechts die Kapelle, in welcher Heinrich und Walburg eingeschlossen sind. Der Bürgermeister mit etlichen Stadtvätern im Kreise versammelt, sieht dem Gelingen seiner List entgegen. Nur eines hat er vor lauter Schlauheit verpaßt: wer greift den Kaiser? An Einen hat er dabei gedacht, den aber hat des Priesters Fluch getroffen. Doch was schert ihn die Flucherei? Er klopft an die Kirchentür und ruft Heinrich zu dem Werke auf, den Kaiser zu packen. ‚Und ist er erst in unseren Mauern, rufen wir dem Heere zu: laßt ihr uns hier nicht in Ruh', — Haar und Bart, des Kaisers Ehre, fällt der Städter schnitt'gen Schere!' Zum Schein geht Heinrich auf ihren Antrag ein. Der Kaiser mit zwei Trabanten und dem Herold erscheint; er wird überrascht und gefesselt; da springt Heinrich mit einer Riesenkeule herbei. Er schlägt wie ein Wilder auf die Verräter los, verhüllt aber sein Haupt vor dem befreiten Herrscher. Nicht eher will er sich enthüllen, als bis ihm der Kaiser Verzeihung seines Vergehens gelobt. ‚Sam mir mein Bart', ruft dieser, ‚bei dem mich einst ein Unhold faßte! Und hättest du mir den Vater erschlagen, darum müßt' ich schweigend klagen.' Noch einmal braust sein Zorn gewaltig auf, als er in seinem Retter eben jenen ‚Unhold' wiedererkennt. Allein der Kühne hat seine Sünde gesühnt. ‚Ich hab's gelobt, der Zorn erstickt! von Acht befreit, steh' auf beglückt!' Er reicht dem Knienden die Hand, welche dieser dankerfüllt küßt. Und nun zum Gericht über die Städter. Der Fürbitte des ‚Bruder Lustig', nun als Heinrich von Kempten dem Kaiser bekannt geworden, verdanken sie ihr Leben. ‚Auf, Diebsgelichter! Meineidsgauner! Ihr verdient kein Schwert, das nur Edle ehrt. Doch wehe euch, übt neu ihr Verrat — ein Röcheln nur die ganze Stadt. Sam mir mein Bart!'

Aber dem ersten Gericht soll ein zweites auf dem Fuße folgen. Konrad tritt lebhaft hervor: er verklagt sein eigenes Weib der Buhlschaft und der Zauberei: ‚Durch Teufelswerk der Andreasnacht ward zwischen uns der Bund gemacht.' Und er, ‚der hier so stramm als Retter prahlt, auf ihn ist Bann darniedergestrahlt. Ihn traf des Priesters

Fluch ob Kirchenschändung und Ehebruch.' Mit strenger Miene wendet sich der kaiserliche Richter zu den beiden Verklagten. Die Reinheit beider wird durch ihr offenes Bekenntnis klar. Die ‚verfluchte Urme' ist an allem schuld gewesen; der Kaiser läßt das Teufelsweib herbeirufen. Sie wird gefesselt, die Augen ihr verbunden, sie soll zum Tode geführt werden. Als Gnade erbittet sie sich, zuvor noch eins singen zu dürfen. Sie singt ein Lied von einem mächt'gen Herrn, der, durch einen Bösewicht verführt, an der Reinheit seiner edlen Gattin zweifelt und, um ihre vermeintliche Schuld zu erspähen, durch ihre, der Urme, eigenen Teufelskünste nach dem unsichtbar machenden Fonichsamen begehrt. Der Kaiser verbirgt mit Mühe sein Unbehagen. ‚Wer war das Weib? und wer war der Herr?' so schließt sie ihre Ballade. ‚Wär't ihr nicht dumm, ihr rietet's nicht schwer!' Der Kaiser heißt die Angeklagte freibinden. ‚Frei? Ihr?' ruft sie höhnisch. Sie zerreißt die Fesseln und springt freiwillig in den aufgeschichteten Scheiterhaufen. Plötzliche Finsternis, die Flamme lodert auf. Als es schnell wieder Tag geworden, sieht man eine Krähe davonfliegen und vernimmt die lachende Stimme der Urme: ‚Hört ihr mich, seht ihr mich?' Sie ist in Krähengestalt aus den lodernden Flammen aufgeflogen, unzerstörbar, wie des Volkes ewig sich erneuernder Hexen- und Teufelsaberglaube.

Grauen hat sich aller ob dem sichtbaren Zauber der Hölle bemächtigt, nur der ‚Bruder Lustig', der den ganzen Vorgang wohl begriffen, bewahrt seine Heiterkeit. ‚Ja Kaiser, ja Kaiser! welch' grimmer Spott! Wir dachten, du seist schier ein halber Gott! Und nun bist du ein Mensch, grad' so wie wir!' Ein helles Auflachen befreit alle von dem furchtbaren Druck. ‚Nicht zu früh gelacht!' ruft da der Herrscher. ‚Vor Einem noch mußt

du besteh'n! Auf, laßt nach dem Priester seh'n!' — ‚Nicht Er! Nur Der nicht!' ruft da Heinrich in leidenschaftlichem Schmerz. ‚Schwester, ach Schwester! Wunde, kaum vernarbt, blutest du wieder?' Allgemeine Betroffenheit. ‚Wes klagest du ihn an?' forscht der Kaiser, und ingrimmig erwidert der Befragte: ‚Frag' ihn selbst, ob er mir Rede steht! Nein, Herr! so wenig dort sein Fluch uns traf, so wenig künd' er heut' uns Straf'!' Wieder ist die Situation auf einem Punkte angelangt, an welchem selbst die befreiende Heiterkeit des ‚Bruder Lustig' sieglos zu werden droht; da greift der oberste Richter mit versöhnendem Humor ein. ‚Kron' und Kirche bestünden heut' schlecht — wer ist jetzt der Richter gerecht?' Er wendet sich zum umstehenden Volke: ‚Eure Herzen sollen entscheiden, ob sie schuldig sollen leiden? Des Volkes Stimme Richter sei: sie strafe oder sprech' sie frei!' Und — ‚frei von Schuld, frei von Fehl!' hallt es von aller Lippen wieder. ‚Ein Bund, gestiftet durch Satans Hand, vor Gott hat solcher nicht Bestand! drum sei er gelöst! Er ist gelöst!'

Und neu erwacht ist auch des ‚Bruder Lustig' froher Sinn. Mit Kaisers Bewilligung dekretiert er den Soldaten ‚die schönste Gabe, der Plünderung Labe'. Nicht ungestraft sollen die Frevler und Kaiser-Knebler davon kommen: ‚Ihr Weiber! Wer noch ledig, trete vor!' Mit Ausgelassenheit stürmen die Soldaten auf die Mädchen zu, ein Jagen beginnt. Die Mädchen sträuben sich, unter Lachen und Necken sucht, wie zum Tanz, ein

jeder die Seine; die Väter mit süßsauren Gesichtern, machen gute Miene zum bösen Spiel. Und Walburg sich nähernd, vor ihr kniend, bringt Heinrich seine Werbung dar. Er wird erhört, doch erst, nachdem ihr Konrad und sie ihm verziehen. Dann aber ergreift des Kaisers Rechte die Axt, unter welcher die Häupter der Verräter ohne Heinrichs Fürbitte hätten fallen müssen. Er erhebt sie mit kräftigem Schwunge, so daß ihre Schärfe tief in das Holz einer alten Eiche eindringt:

‚So lang' die Axt im Stamme steckt,
werd' nimmer Fried' durch Trug befleckt!
Mahnend dort sie stumm es wahrt:
Kaisers Wort! Sam mir mein Bart!'

2.

Zur Hamburger Uraufführung des ‚Bruder Lustig'.

(13. Oktober 1905)

Es waren hochgehende, herzerhebende Tage in der alten Hansastadt, an denen das neue Werk Siegfried Wagners zu seinen beiden ersten Aufführungen gelangte und von überallher die Teilnehmer des festlichen Ereignisses zusammenströmten. Die Hochflut der durch dieses Ereignis gezeitigten kritischen Ergüsse würde — zusammengestellt — einen dicken Band von fünfhundert und einigen Seiten ergeben. Gott möge die Nachwelt in Gnaden vor einer ähnlichen Kodifizierung bewahren; sie wird keinen Verlust davon erleiden, wenn die hierbei entfaltete kritische Weisheit den Weg alles damit bedeckten Zeitungspapiers geht. Es ist bis zum Überdruß oft wiederholt worden, wie eigentümlich schwer der reichbegabte, phantasievolle und melodienreiche Künstler, dem der ‚Bruder Lustig' seine Entstehung verdankt, in seinem eigenen Vaterlande an dem Gewicht seines ‚berühmten' Namens zu tragen hat, sowie an dem Umstande, daß er in seiner Person und seinem Wirken die gesamte Zukunft des Bayreuther Werkes verkörpert. Wie wäre unter diesen Voraussetzungen an eine Gerechtigkeit des Urteils unserer, dem Bayreuther Werke selbst innerlich durchaus fremden rezensierenden Öffentlichkeit zu denken? Dazu kommt aber noch eine andere Hauptschwäche all dieser kritischen Auslassungen, an welche das lesende Publikum, das sich durch sie belehren lassen muß, meist nicht zu denken pflegt: sie gehören samt und sonders zu jener Gattung einer Prima-vista-Ästhetik, für deren Erzeugnisse die oberste Regel und Vorschrift lautet: abzuliefern andern Vormittags um 11 Uhr. Kein Wunder daher, daß sie zum großen Teil schon vor der Aufführung, ohne irgend welche gründliche Kenntnis des Werkes, niedergeschrieben und weniger durch den wirklichen Eindruck desselben, als durch eine vorgefaßte und mitgebrachte Meinung diktiert sind. Ein klares Spiegelbild dieses wirklich empfangenen Eindruckes aus einer künstlerischen

Produktion irgend welcher Art (wobei es doch noch außerdem sehr auf das empfangende Subjekt ankäme!) würde eine kritische Analyse derselben erst von dem Augenblick an bieten können, wenn sie den mit Vorstehendem bezeichneten ungünstigen Bedingungen enthoben wäre.

Vor 30 Jahren, als der Kampf um die Werke Richard Wagners am heftigsten tobte, schrieb der — damals allbekannte und beliebte — Berliner kritische Schönredner Louis Ehlert die bezeichnenden Worte: ‚Die Männer, welche uns in der Musik gegenwärtig am meisten interessieren, sind so furchtbar ernst. Wir müssen sie studieren und nachdem wir sie studiert haben, einen Revolver kaufen, um unsere Meinung über sie zu verteidigen. Ich denke es mir wonnig, wenn wieder einmal ein Musiker käme, über den man sich ebensowenig zu streiten brauchte, wie über den Frühling.‘ Nun, der Musiker wäre schon da, und ein treffenderes Bild und Gleichnis für die Persönlichkeit Siegfried Wagners und sein Schaffen als das eines frischen knospenden Frühlings wäre kaum zu erdenken. Wenn trotzdem immer weiter ‚gestritten‘ wird, so scheint dies doch seine recht tiefreichenden Veranlassungen zu haben, die aber weniger in der künstlerischen Erscheinung an sich, als in den Strömungen unserer Zeit und in persönlichen und materiellen Interessen bedingt sind, die mit der Kunst nichts gemein haben.

Dies zur Einleitung, wenn wir es dennoch unternehmen, aus den uns in einiger Vollständigkeit vorliegenden öffentlichen Kundgebungen ein ungefähres Gesamtbild zu entwerfen; auch hoffen wir, daß der Versuch sich selbst rechtfertigen werde, da in den von uns ausgewählten Stimmen immerhin ein künstlerisches Mit- und Nachempfinden des Werkes und seines starken Eindruckes auf Hörer und Zuschauer sich ausspricht. ‚An der künstlerischen Erscheinung Siegfried Wagners‘, schreibt Herr Ferdinand Pfohl, ‚fesselt es immer von neuem, wie prachtvoll unmodern er im Grunde seines Wesens ist. Die veristischen und historischen Stoffe, die realistischen Dramen, die Musikromane und die modernen, über die körperliche Schwerkraft hinausgehobenen Seelenanalysen locken ihn nicht. Mit bewunderungswürdiger Konsequenz bleibt er dem Ziele treu, das er sich gesteckt: der Kultur alten Märchenbodens. Die alten Märchen und Sagen sind ihm ewige Werte des Menschlichen, in ihnen klingen die unzerstörbaren Stimmen des Menschentums. Alles, was ein Mensch unserer Zeit fühlen und denken kann, das läßt sich in ihre elastischen anschmiegsamen Formen hineingießen.‘ ‚Auf das Märchen und die Volkssage setzt er als Künstler sein Heil. Kann es Besseres geben? Von der Sage aus hofft er auf neue Bahnen, auf Fortschritt und Entwicklung, auf neues Keimen und Wachsen. Die Sage wird ihm zum tiefen Brunnen des Reinmenschlichen, zum Urquell alles Künstlerischen.‘ ‚Romantiker bis in die feinsten Fasern seiner Seele, ein romantisches Temperament als Dichter wie als Musiker, trank Siegfried Wagner aus den kühlen, moosbewachsenen, von modernen Bakterien noch nicht heimgesuchten Quellen im deutschen Märchenwald, kletterte in dämmerungsschwere Klüfte hinab, blinzelte durch das Schlüsselloch des alten braven Höllentores, stieg zu frohen Burgzinnen empor, wo das Auge hinschaut über Leben und Leiden, über alles Getriebe der kleinen Welt, und träumte wunderliche phantastische Träume in bangen Zaubernächten. Mit dem Teufel steht er auf ‚du und du‘, und der heilige Petrus ist sein guter Freund. Siegfried Wagner weiß, was

er will; er unterscheidet sich also schon darin sehr vorteilhaft von so manchem deutschen Musiker, der nicht weiß, was er will' (‚Hamb. Nachrichten').

‚Siegfried Wagner', heißt es im ‚Hamb. Fremdenblatt' (H. Chevalley), ‚geht allemal auf den reichen Schatz der Sagenwelt zurück. In dieser Welt, in der die Urstoffe aller großen Gedanken und Taten, Gefühle und Gestalten liegen, weiß er hervorragend Bescheid; die Beziehungen innerhalb dieser Sagenwelt enthüllen sich ihm mit vollendeter Klarheit, und so wird es eine weitere Eigenschaft seines Schaffens, Motive aus verschiedenen sagenhaften Vorstellungen zusammenzutragen und zwanglos zu einem neuen Bau zu vereinen. So war's im ›Bärenhäuter‹, so im ›Kobold‹, in den der getreue Ekhart sich, gut begründet, einfügen ließ. Und so ist's auch im ›Bruder Lustig‹. Einer Entdeckungsfahrt durch heimische und fremde (?!) Vergangenheit dankt er die Grundstoffe und Elemente seines neuen Werkes. Den Stoff dazu holte sich Siegfried Wagner, der in deutschen Sagenbüchern so heimisch ist wie ein Germanist, aus nah und fern.' Die Sage von der Andreasnacht — das düstere Portal für die Handlung seines Werkes — fand er bei den Brüdern Grimm (Deutsche Sagen I, Nr. 115/16): aber ‚er läßt die uralte Überlieferung Realität werden; er erfüllt diese Nacht mit schwerem Gewölk, mit blauschwarzem Höllendampf, mit unheimlichen Geheimnissen, er beschwört mit mächtigem Zauber ihre Dämonen'. Mit dem Bruder Lustig des deutschen Märchens hat sein Held nur das furchtlos freie Temperament gemein, dessen ritterliche Wahrhaftigkeit und frischer Humor über Tod und Teufel den Sieg davonträgt. Ebenfalls in jenen ‚Deutschen Sagen' (II, Nr. 472) stieß er auch auf seinen ‚Bruder Lustig': Heinrich von Kempten, in der Überlieferung von ‚Kaiser Otto mit dem Bart', zuerst in lateinischen Versen durch Gottfried von Viterbo, dann im 13. Jahrhundert in einem deutschen Gedicht durch Konrad von Würzburg wiedererzählt. Die ‚Axt im Baumstamme' erinnert an die longobardische Sage vom König Authari, der sich auf seiner Brautfahrt ins Bayernland dadurch zu erkennen gibt, daß er mit aller Kraft ein Beil, das er in der Hand hielt, in einen nahestehenden Baum stieß. ‚Das Beil haftete fest, und er sprach: ›Solche Würfe pflegt König Authari zu tun!‹ Aus diesen Worten verstanden die Bayern, die ihn geleiteten, daß er selber der König war.' (Paulus Diakonus, Geschichte der Longobarden III, 30.) Solche anschauliche Einzelzüge gewahrt das Dichterauge Siegfried Wagners und weiß sie am rechten Ort seinen poetischen Schöpfungen einzuverleiben, als wären sie direkt aus dem Boden gewachsen. In seinem ‚Bruder Lustig' macht dieser Authari-Wurf des Kaisers Otto den überzeugenden Eindruck einer bereits bestehenden Sitte, oder auch einer solchen, die in diesem Augenblick durch die spontane Handlung des kaiserlichen Helden ganz unmittelbar inauguriert wird, wie es in einem ähnlichen Falle Orestes in Goethes Iphigenie ausspricht: ‚So beginne die neue Sitte denn von dir und mir! Nachahmend heiliget ein ganzes Volk die edle Tat der Herrscher zum Gesetz.' Und mit einem Schlage gewinnt dann die ‚Axt als Mahnzeichen' für einen Ort, der eben Verrat geübt hat, eine ganz neue und bereicherte Bedeutung, gegenüber jener bloßen Kraftprobe der alten Lamparten-Sage.

Als direkt aus dem Boden seiner Dichtung gewachsen bezeichneten wir soeben Züge dieser Art in den Werken Siegfried Wagners. Er bewährt sich darin von Grund aus

als dramatischer Poet, der vor allem auf die Anschaulichkeit des Vorganges ausgeht, erst in zweiter Linie als, wie es ihm oben zugesprochen wurde, gelehrter ‚Germanist'. Aus seiner reichen Kenntnis deutscher Art und deutschen Wesens strömen ihm eben derartige genial anschauliche Züge im rechten Augenblick ganz von selber zu: er erfindet sie im Geist deutscher Sage und aus ihren unerschöpflich reichen Vorräten. Bei alledem, und gerade durch diese Fähigkeit anschaulich und plastisch zu denken und zu gestalten, ist der ‚Bruder Lustig' (nach der Wiener ‚Zeit') ‚ein klares, durchsichtiges Bühnenstück ohne alle tiefsinnige Symbolik, durchaus verständlich in seinem Inhalt und übersichtlich in seinen inneren und äußeren Verhältnissen'. Die größere Knappheit seiner Fassung leuchtet schon aus dem Umstande ein, daß die gedruckte Ausgabe der Dichtung bloß 72 Seiten im Verhältnis zu den je 113 bis 116 Seiten der früheren Dichtungen umfaßt; der Klavierauszug ist nicht minder, bei gleicher vornehmer Ausstattung, in seinem äußeren Umfange bedeutend schlanker, er weist im ganzen 257 Seiten gegen 323 Seiten des ‚Kobold', die 350 des ‚Herzog Wildfang', die 325 des ‚Bärenhäuters' auf. Über eine zu große Zeitdauer der neuen ‚Oper' wird sich daher niemand beklagen können.

Über die Grundidee äußert sich Erich Kloss im ‚Bremer Kurier': ‚›Bruder Lustig‹ ist eine scharfe Verurteilung der Sünde der Heuchelei, des blinden Fanatismus und Aberglaubens, der durch die Jahrtausende in den beschränkten Köpfen spukt; eine laute Anklage gegen alle Verführungs- und Verleumdungskünste, gegen alle Unnatur und Engherzigkeit; eine ernste Predigt reinen Gottesglaubens, der frei sein soll von allem Schematismus und Dogmatismus.' Und von dem Helden des Stückes: ‚er verübt tolle Streiche, die vor dem Buchstaben des Gesetzes strafbar sind, zu denen er sich aber durch seinen echten Sinn für das natürliche Recht, durch seinen Drang, dem Schwachen zu helfen, getrieben fühlt.' Sehr anziehend und fesselnd läßt sich Bruno Götz in einem geistvollen, prächtigen, warm geschriebenen Essay in derselben Beziehung vernehmen. ‚Befreit und befreiend, ein Stolzer und Eigner — so steht der Bruder Lustig vor uns da; einer von denen, für die im tiefsten Grunde die Gesetze der Menschenwelt nicht existieren, weil sie in dieser Welt nach ihren eigenen Gesetzen handeln, handeln müssen. So ein ›Bruder Lustig‹ ist kein Freigeist, sondern ein freier Geist. Er ist kein Revolutionär, sondern ein sonniges Kind. Und verursacht ein solches ›Kind‹ — der genialische Mensch — die größten, tiefgreifendsten Revolutionen, weil sein Handeln nicht das Produkt seines Willens, sondern eine Naturnotwendigkeit ist. Das ist's ja, was uns mit seinem gold'gen Lachen überschüttet, wenn wir den ›Bruder Lustig‹ auf uns wirken lassen, — diese gottgewollte Naturnotwendigkeit seines Handelns, die ihm seine stolze, freie Ruhe und Sicherheit gibt.'

‚Siegfried Wagner (heißt es in den ‚Oldenb. Nachrichten') hat einen seltenen historischen Sinn.[1] Im ›Bruder Lustig‹, der im 10. Jahrhundert spielt, ist dem Zauberspuk

[1] Denselben ‚historischen Sinn' betont der Nürnberger ‚Fränkische Kurier' (19. Februar 1906) durch Hervorhebung einzelner Züge der Dichtung: ‚Ich erinnere nur an den Kleinkrieg zwischen Kaiser und Rat, in dem immer der eine den anderen Teil zu überlisten versucht. Das macht einen wirklich überzeugenden Eindruck, wie wenn es historisch nachweisbar wäre.' Nicht allein sind derartige Züge in reichem Maße wirklich ‚historisch nachweisbar', sondern in der Sage von Heinrich von Kempten ganz unmittelbar an die Hand gegeben, — wenn auch von deutschem Boden fort nach dem treulosen ‚Welschland' abgerückt.

eine große Rolle angewiesen. Er sucht dafür nicht nach einer Deutung und Erklärung, er behandelt diese Dinge nicht vom Standpunkt unseres Jahrhunderts aus, das im Hexenspuk ein Märchen, in den Handlungen des Aberglaubens ein vergnügliches, unschuldiges Spiel sieht, sondern er stellt sich auf den Boden seiner Zeit, in dem Zauberei ein todeswürdiges Verbrechen war, das durch den flammenden Holzstoß gesühnt werden mußte. Und dann bricht plötzlich der moderne Mensch durch, und in solchen Momenten eröffnet Siegfried Wagner Fernsichten von überwältigendem Glanze: dann weist er in Dichtung und Musik auf das Reich der Zukunft, auf das wir alle warten. Ich denke da an den letzten Akt, wo die vom Kaiser zum Tode verurteilte Hexe Frau Urme eine Ballade singt, in welcher sie in geheimnisvollen Andeutungen den Kaiser eben jenes Verbrechens der Zauberei zeiht, das auch Walburg und Bruder Lustig (?) begangen haben sollen. Betroffen will der Kaiser das Weib freilassen, da muß er noch aus Bruder Lustigs Munde das jubelnde Bekenntnis hören: ›Ihr seid ein Mensch, grade wie wir!‹, ehe er sein Richteramt in des Volkes Hände legt, das jubelnd dem angeklagten Paare den Freispruch kündet. Diese Szene mit dem kühnen Worte: ›und nun seid Ihr ein Mensch, grade wie wir!‹ ist nicht nur eine künstlerische Tat.‘

Von der poetischen Durchführung der Hauptrolle sagen die ‚Hamburger Nachrichten‘ mit vollem Recht: ‚Siegfried Wagner hat die Gestalt seines ›Bruder Lustig‹ mit großer Liebe und hegender Sorgfalt behandelt. Das Schönste, was er uns als Dichter und Musiker zu bieten hatte, legte er *ihm* in den Mund: in jener Szene in der Kapelle, wohin er sich mit Walburg geflüchtet. Verflucht von Volk und Priester wegen Kirchenschändung und Ehebruch — weder die eine noch die andere Beschuldigung ist begründet! — blickt Bruder Lustig mit den schwärmerischen Augen der sehend gewordenen Liebe auf das vor dem Altar zusammengebrochene Weib, und allein mit sich, beginnt er ein rührend inniges und wundervoll naives Gespräch mit dem Christkindlein, mit der Mutter Gottes und den Heiligen, das, ein poetischer und gemütstiefer Glanzpunkt der ganzen Operndichtung, in intimster Stimmung und weichstem Humor vibriert. Daß Siegfried Wagner ein wirklicher Dichter, — *hier beweist er es!* Das Bild fesselt mit einem wunderschönen szenischen Schluß: alle die Heiligen neigen sich zu dem armen Bruder Lustig

gnädig und lächelnd herab, während er in seiner wunderlichen Notlage, über Sünde und Schmerz hinausgehoben, sanft einschlummert. Eine wundervolle szenische Inspiration!' ‚Ein Dichter, ein Musiker, der eine Szene von dieser reinen Poesie, von dieser Herzenswärme ersinnen kann, der ist im besten Sinne des Wortes ein Künstler, der Respekt verdient' (‚Die Zeit', Wien).

In bezug auf die Wortdichtung hat man dem Dichter ein wahres Sündenregister aufgezählt, wenn er gelegentlich ‚Ente' auf ‚Hände' reimt oder hin und wieder eine kühne neue Wortbildung anwendet. Aber hier drängt sich einem doch die Frage auf: muß denn durchaus immer nur im buchstäblichen Sinne ‚gereimt' sein? Wenn dem Dichter in manchen Fällen die Assonanz genügt, die er neben dem eigentlichen Reim und Stabreim in meisterhafter Weise handhabt? Handelt es sich doch in seinem Werke nicht um ein dem bloßen lesenden Auge dargebotenes Literaturprodukt, sondern überall um Verse, Worte und Wendungen, die in Ton und Gesang restlos aufgehen sollen. Und die Drastik und Plastik seiner Sprache, das unmittelbar Empfundene, volkstümlich Knappe seines Ausdruckes, ist denn das alles schon genügend gewürdigt? Sehr richtig weist hingegen eben jene, schon genannte Besprechung des ‚Hamb. Fremdenblattes' (H. Chevalley) auf die positive Bedeutung der dichterischen Fähigkeit Siegfried Wagners hin, die vor allem darin besteht, daß er in hervorragendstem Maße ein ‚Poet der Szene' ist. Sein Blick für die Szene ist immens. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist jede Szene in sich sowohl, wie in ihrer Beziehung zur Vorgängerin oder Nachfolgerin direkt ein Talentbeweis. Siegfried Wagner sieht die Bühne mit den Augen des Malers an; dazu kommt die Bayreuther Schule mit ihrem feinen Geschmack für Gruppierungen und Auflösen szenischer Bewegungen in lebende Bilder, die an den Aktschlüssen doch auch dramatische Berechtigung haben, insofern als sie Stimmungen aufkommen und ausklingen lassen. Aus diesen angeborenen und anerzogenen Gaben eines Poeten der Szene — den man nicht mit einem Dekorateur-Regisseur verwechseln wolle! — schafft Siegfried Wagner denn auch für seine Werke Szenen von herrlicher optischer Wirkung.' Damit ist allerdings ein Kernpunkt dieses Schaffens getroffen.

In der Musik, welche durchweg die Handlung trägt und unterstützt, herrscht der Geist einer echt künstlerischen Ausgeglichenheit: sie steht auf breiter, einheitlicher Basis. ‚Die Motive, die sie prägt, sind vor allem plastisch und kongruent dem, was sie ausdrücken sollen' (‚Bresl. Zeitung'). ‚Die drei prächtigen Motive des Heinrich, von denen das erste in seinem kraftvoll majestätischen Charakter gleichsam den leitenden Geist des Dramas, die beiden folgenden den kecken, mutigen und munteren Abenteurer charakterisieren, die sinnigen, hingebungsvollen Motive der Walburg, die geheimnisvolle Kennzeichnung der Andreasnacht,[1] die stolz gebieterischen Motive des Kaisers und noch viele andere — sie alle zeigen, daß Siegfried Wagner ein klar denkender, zielbewußter und geschmackvoller Musiker ist' (‚Fränk. Kurier'). Was diese Musik jedoch vorzugsweise auszeichnet, ist der einheitliche Stil des Ganzen, die Rundung und Abgeschlossenheit. ‚Dadurch

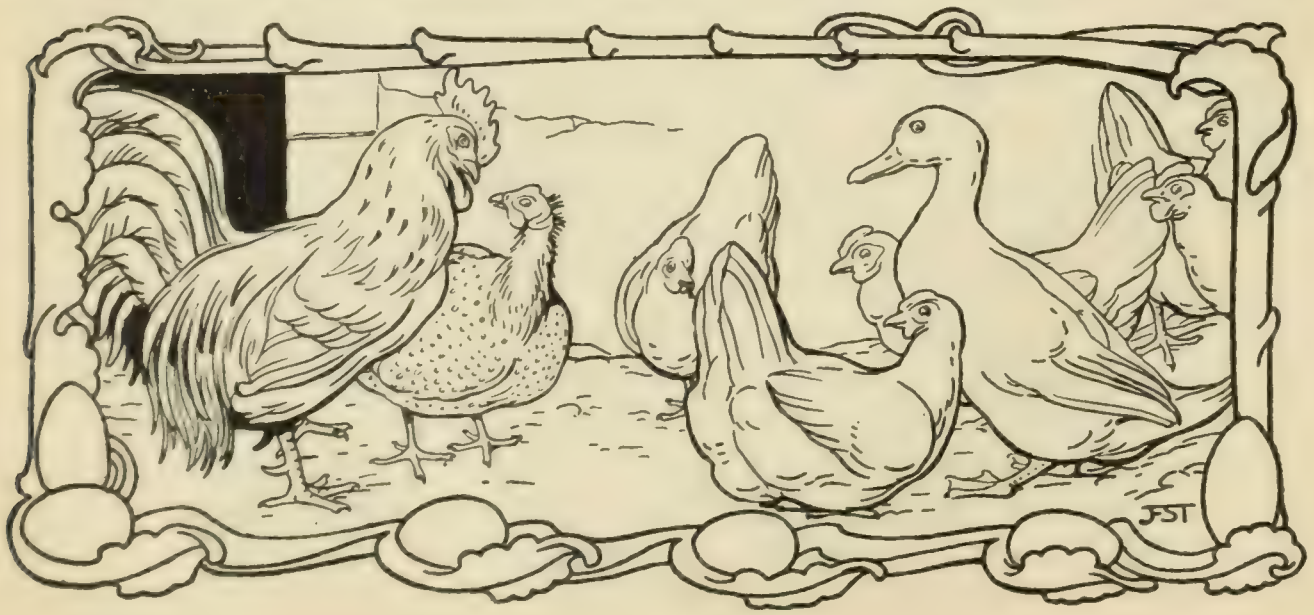
[1] Wie charakteristisch sind z. B. die absteigenden Sechzehntel-Triolen-Läufe, die in der Urme-Szene immer wiederkehren!

steigt aus der ganzen Partitur ein schönes Ebenmaß empor, die reife Saat aus einem liebevoll beackerten Boden, von dem nur Neider und Blinde behaupten können, er sei steril. Hand in Hand mit der breiteren symphonischen Form geht eine großzügigere Ausgestaltung des Leitmotivs, die den Figuren ein festes Rückgrat gibt und sie musikalisch scharf profiliert. Was Siegfried Wagner als Stimmungsmusiker über seine Partitur ausgoß, gehört zu den schönsten Blüten unserer dramatischen Kunst. Auf einer Kirchenszene, von einem einfachen Hornmotiv durchzogen, liegt die Weihe eines gläubigen Herzens und der ganze Stimmungszauber der umgebenden nächtlichen Stille. Die blaue Blume der Lyrik stickt Siegfried gern in sein Gewand. Sie schmückt besonders Walburg und gibt ihr den zarten Hauch der Poesie, der wie ein Schleier über ihrem Dichten und Trachten liegt. Ein Meisterstück polyphonen Satzes steht gleich zu Anfang: die Einleitung zum ersten Akt, deren spielende Beherrschung der Form und fein geästelte Gestaltung direkt imposant ist. Was an musikalischem Humor in der Partitur ist, dringt kräftig heraus und verbrämt mit Glück die weichen Momente. Zusammengefaßt: eine einheitlich abgerundete, lyrisch und dramatisch gleich wertvolle Musik, deren feingegliederte Instrumentation überall die Hand des gewiegten Symphonikers bekundet' (‚Münchener Neueste Nachrichten').

Von der Ouvertüre sagt der Kritiker des ‚Hamburger Fremdenblattes', sie sei ‚ein überraschend wertvolles, meisterhaft gearbeitetes und wirklich symphonisch konzipiertes Musikstück, das, in glänzendem orchestralen Gewande einherschreitend, mehr Anspruch auf Beachtung zu machen habe, als Dutzende moderner und pseudomoderner Opernakte.' ‚Die Musik Wagners kommt aus einem reinen und klaren Geist, aus einem Herzen, das vieles Zarte, Innige und Intime zu sagen hat. Am erfreulichsten sind die schönen und liebenswürdigen musikalischen Eingebungen, die mit dem Klang einer schlichten Melodik, wie sie das Volkslied liebt, und mit rhythmisch abgegrenzten, gedrungenen Formen an unser Ohr schlagen. Die Partitur des ›Bruder Lustig‹ ist nicht arm an solchen glücklichen Wendungen. Den Geist des Volksliedes, des schlichten und starken Gesanges atmet z. B. das Vorspiel des letzten Aktes, das mit seiner ruhigen Würde und seinem festen Schritt die Gestalt des Kaisers in das Volkstümliche rückt. Das ist nicht die steife Majestät auf dem Thron, sondern der Kaiser, hinter dem die Mannen schreiten und der Heerestroß steht, der Kaiser, dem das Volk zujubelt und in dem es die Blüte des eigenen Blutes liebt. Aus denselben Kreisen des Volkstümlichen stammt auch der behäbig bürgerliche Walzer, und was Siegfried Wagner sonst noch an fröhlicher und gesunder Tanzmusik in seinem ›Bruder Lustig‹ geschaffen hat. Zu dem Schönsten, was ihm in seiner neuen Oper gelang, zähle ich die Es-dur-Szene des ersten Aktes, wo ein wundervoll singendes Horn und warme, langgezogene Klarinettenterzen den Kirchgang der Gemeinde begleiten und ihre frommen Gedanken in einer feierlichen und träumerisch-sinnigen Abendstimmung ausklingen lassen und erklären. Und wenn sich in dieser Szene der ernste sinnige Tonpoet, eine tief empfindende Seele offenbart, so lassen uns zahlreiche feine Züge, geistvolle Einzelheiten und eine Kleinmalerei von zierlichem Reiz den Künstler erkennen, der seinen Stoff bezwingt und ihn in artistischer Freude schmückt mit den glänzenden Zieraten seiner Kunst und seiner Begabung (‚Hamb. Nachr.').

‚Wagner ist der Mann der glücklichen Wendungen', läßt sich L. Karpath im ‚N. Wiener Tagblatt' vernehmen. ‚Wie er merkt, daß wir traurig werden könnten, verpflanzt er uns mit einem mächtigen Ruck in das Gebiet der Fröhlichkeit und Heiterkeit, wobei ihm immer etwas Schönes, Liebenswürdiges einfällt.' ‚Was Siegfried Wagner an schwerer und dunkel getönter Musik, an hellen und goldigen Klängen bietet, an anmutigen und liebenswürdigen lyrischen Melismen, an Wohllaut und Farbe, das stellt sicherlich eine sehr schätzenswerte Summe dar. Ihr würde aber ein wesentlicher Teil seines künstlerischen Vermögens vorenthalten bleiben, wollte man ihr die glänzende Begabung Siegfried Wagners für das Humoristische und Komische nicht noch hinzufügen. Als Humorist feiert er einen Triumph mit der überwältigend komischen Episode des ›Hahnenschlags‹! Einen ähnlichen Witz hat der Komponist freilich schon einmal im ›Kobold‹ gemacht, wo er von der schwarzen Teufelshenne erzählt. Auch im ›Bruder Lustig‹ funkelt ein Glanzstück dieses Witzes: hier steigert er den komischen Effekt mit den reichen Mitteln des Chores und des Orchesters zu wirksamer Höhe. Wie in einem Riesenhühnerstall kräht und gackert es auf der Szene und im Orchester, während dem armen Gockel ein ironisches Sterbelied gesungen und die Sünden seines Don-Juan-Lebens aufgezählt werden. Ein Meisterstück von burlesker Komik, gehört es ohne allen Zweifel zu den originellsten und amüsantesten Leistungen auf diesem Gebiete' (Ferd. Pfohl).

‚Wenn man das so an sich vorüberziehen läßt, dieses wunderbar freie Werk', schreibt Herr Bruno Goetz, ‚so scheinen einen aus ihm zwei große, tiefe Augen anzuschauen, die man doch schon irgendwo gesehen zu haben glaubt, die einem schon lange heimlich vertraut sind. Wer näher zuschaut, sieht in die Augen K. M. v. Webers. Es ist der einzige, dessen Werk in uns ähnliche Stimmungen auslöst, wie Siegfried Wagner. Und doch ist's etwas anderes. Es ist wie das Morgengrauen im Verhältnis zum sonnigen Tag, es ist wie die Blüte im Verhältnis zur Frucht. Und wenn Weber den ›Bruder Lustig‹ hören könnte, so würden seine Augen aufleuchten in freudigem Glanze. Er würde erfüllt sehen, was heimlich verborgen in ihm lag und nur zuweilen mit goldigem Licht durch



dunkle Schleier brach. Hier im ›Bruder Lustig‹ steht's in freier Schönheit, in sieghafter Reine da: Siegfried Wagner ist die Erfüllung Webers. Weber hat, auf dem Meere umherirrend, nach neuem Lande gesucht. Siegfried Wagner hat's aufgesegelt und betreten. Manches scheint uns noch fremd in seinem Werke, manches ist anders, als unsere Sehnsucht es geschaut. Und doch greift's mit wunderbarer Gewalt in unsere Herzen: es ist Fleisch von unserem Fleisch und Geist von unserem Geist. Es ist eine schöne, vollsaftige, reife Frucht vom Baume der deutschen Volksseele. Aus Jahrtausenden hat dieser Baum Kraft gesogen. Ein Kind jahrtausendalter Vergangenheit ist der ›Bruder Lustig‹, das leuchtenden Auges in fernste Zukünfte schaut.' Mit weniger enthusiastischem Feuer ausgesprochen, aber in seiner kühleren Reserve um so gewichtiger wirkend, lautet das Urteil der ‚Schles. Ztg.' über Werk und Künstler: ‚Wer innerhalb sechs Jahren vier große Werke (›Bärenhäuter‹, ›Herzog Wildfang‹, ›Kobold‹, ›Bruder Lustig‹) auf die Bühne stellt, hat zum mindesten schon wegen des außerordentlichen Fleißes Anspruch auf unsere Teilnahme, er hat Anspruch darauf, daß wir sein Streben ernst nehmen.'

Enthusiastische Äußerungen haben die Schöpfungen Siegfried Wagners allen vollempfindenden, eindrucksfähigen Naturen von jeher entlockt, und dies ist aus der Sache selbst wohl erklärlich. Was indes gerade die in dem zuletzt angeführten Zitate berührte engere Geistesverwandtschaft mit Weber anbelangt, so haben wir erst kürzlich in einer Studie über Siegfried Wagner[1] auf ihre tiefere Bedeutung eingehend Bezug genommen, und können den Leser, um uns nicht zu wiederholen, hier nur auf jene Ausführungen verweisen. Hier war eine Aufgabe zu erfüllen, eine Aufgabe, deren Wichtigkeit Richard Wagner selbst in bedeutsamer Weise betont hat: die Erhebung des volkstümlichen deutschen ‚Singspiels' zum organisch durchgebildeten Kunstwerk. ‚Was den deutschen Musiker', so lautet seine Lehre, ‚beim Anblicke der Oper in steter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Teilung in zwei Hälften, in eine dramatische und eine lyrische, von welcher nur die zweite für ihn bestimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewiesenen Anteil durchaus nur im Sinne seiner besonderen Kunst, d. h. nach einem formellen Schema, welches von der dramatischen Lebendigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuschmücken.' Diesem ‚formellen Schema' stellte er nun die Forderung gegenüber: nicht jene vereinzelten lyrischen Höhepunkte, sondern den dramatischen Dialog selbst zum eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung zu erheben, d. h. ihn nicht etwa in der Weise eines Rezitativs vom Orchester nur begleiten, sondern im symphonischen Sinne so tragen zu lassen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt. ‚Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen', sagt er dann von sich selbst, ‚darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung bestimmte.' ‚Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheure Fähigkeit des Orchesters zu besiegen.' Die hier gemeinte ‚ungeheure Fähigkeit' besteht nun aber nicht etwa in der

[1] In der bei Schuster u. Löffler erscheinenden Sammlung ‚Das Theater', XVI. Bändchen.

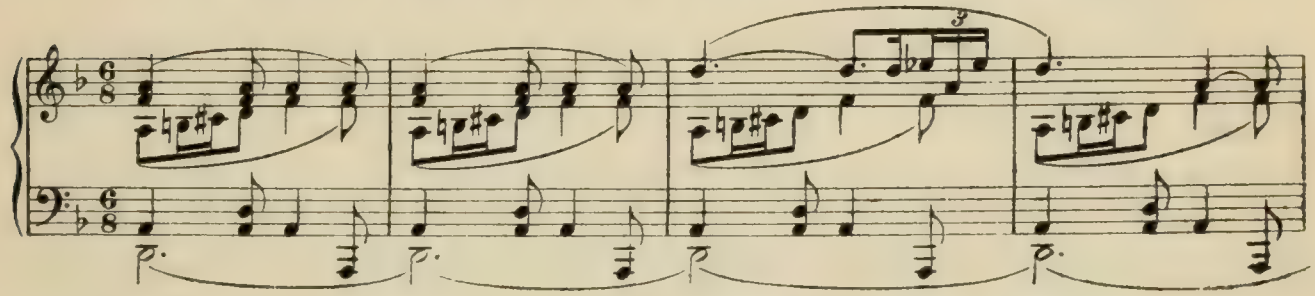
bloßen techniſchen Virtuoſität der Orcheſterbehandlung, in irgend welchem ſinnlich mechaniſchen Raffinement nach der inſtrumentalen, wie auch der harmoniſchen Seite hin, überhaupt nicht in der Steigerung der Mittel, ſondern in ihrer Anwendung im ausſchließlichen Dienſt des dramatiſchen Vorganges. Was gewahren wir nun aber ſtatt deſſen in den epigonenhaften Verſuchen der ſog. ‚nach-wagneriſchen‘ Kompoſition? Das volle Gegenteil der obigen Forderung: nach der einen Seite hin die experimentierende Rückkehr zu den ‚geſchloſſenen Formen der alten Oper‘ (wie es unſere Kritik geſchmackvoll zu benennen beliebt); nach der andern aber jenes, wiederum zum ſpezifiſch muſikaliſchen Selbſtzweck erhobene virtuoſe Raffinement in der Verſtärkung der inſtrumentalen und harmoniſchen Mittel. Ganz erſichtlich war eben die von dem Meiſter geſtellte Aufgabe nicht von dem bloßen Muſiker, ſondern von dem muſikerfüllten geborenen Dramatiker zu löſen, und wie kein anderer unter den Lebenden, erweiſt ſich Siegfried Wagner durch ſeine glückliche Begabung dazu befähigt.

In dieſem Sinne ſtehen wir keinen Augenblick an, von dem Moment einer wirklichen Einbürgerung der Siegfried Wagnerſchen Schöpfungen in richtiger Wiedergabe auf unſeren Bühnen eine ganz neue Epoche unſeres Opernweſens zu datieren. Wenn dieſem überhaupt zu helfen, wenn eine fruchtbare Aneignung des durch die Werke Richard Wagners gegebenen Beiſpieles auf unſeren Theatern je zu erwarten iſt: ſo iſt der Weg dazu durch den Charakter jener Schöpfungen deutlich gewieſen, und der ‚Bruder Luſtig‘ bedeutet ein neues Zeugnis für dieſe Möglichkeit.

3.

Die Andreasnacht-Sage.

I. Der Apostel Andreas in der kirchlichen und der Volkssage.



Deus meus, heiliger Andreas,
laß mir erscheinen den Herzallerliebsten meinen,
in seiner Gestalt, in meiner Gewalt,
wie er stieht, wie er mit mir vor'n Altar kniet.
Soll er mit mir in Freuden sein,
so laß ihn erscheinen bei Bier und Wein.
Soll er mit mir leiden Not,
so laß ihn erscheinen bei Wasser und Brot.
Soll er mit mir ziehen über Land,
so gib ihm den Stab in die rechte Hand.
(Volksspruch, vogtländisch.)

Mit gar wunderlich tollem Zauberspuk hat Volksglaube, -Sage und -Sitte, in erzählenden Überlieferungen wie in den noch jetzt bestehenden Gebräuchen des sog. ‚tätigen' Aberglaubens, im Süden und Norden Deutschlands, in schwäbischer, alemannischer und bayerischer Bevölkerung, am Rhein wie an der Elbe, von Österreich bis nach Hinterpommern, Holstein und Friesland, — die Andreasnacht von jeher ausgeschmückt, bis ins früheste Mittelalter zurück, seit der ersten Verschmelzung christlicher Vorstellungen mit den Anschauungen der heidnisch-germanischen Volksphantasie.

Christliche Heilige wurden in den ersten Anfängen der Christianisierung unserer Vorfahren vielfach mit den vorgefundenen alten Naturgöttern identifiziert, und die Kirche

begünstigte die friedliche Ausgleichung der Gegensätze, indem sie bereitwillig christliche Festtage — obenan das Weihnachts-, Oster- und Johannisfest — mit den vorhandenen heidnischen in Einklang brachte. In dem heiligen Menrad mit seinen Raben, die den Tod des frommen Einsiedlers an seinen ruchlosen Mördern durch ihre Verfolgung rächen, lebt ein Stück alten Wotansglaubens fort; im heiligen Christophorus die Erinnerung an Thôrr, welcher den Örwandil durch die urweltlichen Eisströme trägt. Der alttestamentliche Prophet Elias wurde, seines bekannten ‚feurigen Wagens' halber, ebenfalls dem Gewittergotte gleichgesetzt. Der, in einer alten Schilderung des Weltunterganges und jüngsten Gerichtes ihm, dem Elias, zugeschriebene Kampf mit dem Antichrist entspricht genau dem Kampfe Thôrrs mit dem weltzerstörenden Feuerdämon Surtur. Der Apostel Petrus nimmt, als bevorzugter Liebling der deutschen Volkssage, in zahlreichen Sagen und Märchen Thôrrs Stelle ein; Andreas und Thomas ihrerseits wurden in der Volksphantasie als prophetische Elementarwesen aufgefaßt und teilten sich — bei den Fragen wißbegieriger Jungfrauen — in das Amt der Weissagung neuen Lebens, der künftigen Liebe und Ehe.

Die weissagende Kraft äußert sich recht charakteristisch bei dem Andreas des Volksglaubens, und zwar insbesondere bezüglich des Geheimnisses der Liebe. Sein Name selbst bedeutet den ‚Männlichen', seine hohe Gestalt, blauäugig, mit rötlich blondem Bart, im traditionellen grünen Mantel und roten Hut, die auch das Ordensgewand des russischen Andreasordens bilden, — macht ihn zum Schutzpatron liebender Mädchen, die ihn durch eine Art Liebeszauber im flackernden Ofenfeuer befragen, worin ihnen dann das Bild des zukünftigen Gatten erscheinen soll. Nach einer Riessage ist es auch Andreas in Person, der sich ihnen zeigt, entweder mit einer Kanne Wein in der Hand, oder mit einem bloßen Glase Wein, je nachdem der Bräutigam reich oder arm sein wird. Eine eigentümliche Befragung des Heiligen findet dadurch statt, daß die Befragenden Lichter auf dem Wasser schwimmen lassen, oder in den Brunnen schauen, um in seiner Tiefe das Bild des ihnen bestimmten Gemahls zu erspähen. Oder, man begibt sich, wenn die Sterne am Himmel stehen, mit einem Kranze aus neunerlei Kraut auf dem Kopf, zu einem Bache, an welchem ein Baum wächst: da schaut man nun in das Wasser, und es erscheint einem in dessen Spiegel das Bild des künftigen Ehegenossen. Dieser sehr verbreitete Brauch hat seinen Grund natürlich ebenfalls in einem heidnischen Mythus, und es ist eben das Bedeutsame, daß an Stelle der ursprünglich befragten Wassergottheit gerade die Person des Andreas getreten ist.

Ist schon die Gestalt seines großen Bruders Simon Petrus reich von üppigen Sagenbildungen umrankt und umwoben, so gilt das gleiche fast noch mehr von der Figur des Andreas, die in den evangelischen Berichten verhältnismäßig wenig hervortritt. Die kirchliche Sagenüberlieferung läßt ihn in Kleinasien und Skythien, d. h. in den Ländern am Schwarzen Meer bis an die Wolga — daher Schutzpatron Rußlands! — das Evangelium predigen, auf der Rückreise die Kirche von Byzanz gründen und dann zu Paträ in Achaja den Märtyrertod erleiden, und zwar an einem Kreuz mit schrägen Balken, dem sog. ‚Andreaskreuz'. Das letztere, die crux decussata, stand schon deshalb in hoher

Verehrung, weil das Zeichen dafür (griechisch X = Ch) zugleich als geheiligte Abbreviatur des Namens Christi galt.[1]

Es ist nun auffällig, wie häufig in der apokryphen Apostelgeschichte des Abdias der Apostel Andreas in Beziehung zum Wasser gesetzt ist. Als er von Nikomedien über den Hellespont nach Byzanz fährt, droht das Schiff im Sturm unterzugehen; auf sein Gebot beruhigt sich das tobende Element und alle werden gerettet. Oder: aus dem sturmerschütterten, wogengepeitschten Schiffe fällt ein Gläubiger über Bord; der Apostel läßt ihn durch eine Welle herantreiben und hebt ihn wieder in das Schiff. Als die Thessalonicher das Haus anzünden, worin Andreas predigt, gewinnt er im Gebete die Kraft, das Feuer augenblicklich durch vom Himmel strömendes Wasser zu löschen. Ein andermal erweckt er 39 Leichname, die vom Meere ans Land getrieben waren, und die Leute sprachen: ‚nicht seinesgleichen hat der Gott des Andreas'.[2]

Das sind Motive, die der mythenbildenden Volksphantasie nicht entgangen sind; sie haben ihn durch ihr bloßes Vorhandensein in eine unlösliche Verbindung zu solchen vorchristlichen Zügen des Volksglaubens gesetzt, deren eigentlicher Ursprung ein ganz anderer, weit abgelegener war, die nun aber ein für allemal fest mit der Person des Heiligen verknüpft sind.

Als Gedächtnistag des Apostels gilt im römischen Kalender der 30. November; im protestantischen hat hierin keine Änderung stattgefunden. Daneben kennt der griechische Kalender allerdings einen Andreastag am 5. Februar; und in Anbetracht dessen, daß dieser letztere gerade für Sendboten nach Achaja, Byzanz und Rußland eine gewisse Autorität für sich in Anspruch nehmen darf, hat Hans v. Wolzogen in der, an feinsinnigen Beobachtungen und Wahrnehmungen so reichen Symbolik seiner ‚Christlichen Monatsheiligen' dem Apostel Andreas den Februar oder Taumond gewidmet und ihn zu dem Sternbild der ‚Fische' schon durch sein ursprüngliches Fischeramt in Beziehung gesetzt. Auch die deutsche Andreasnacht-Sage enthält, in ihren wesentlichen Bestandteilen, ausgesprochene mythische Anknüpfungen zum ‚Taumond' und ersten Frühjahr. Schon die auf dem Wasser schwimmenden Lichter deuten darauf hin, daß die Eisdecke über dem flutenden Element sich nicht auf die Dauer in ihrer winterlichen Starrheit erhalten soll. Aber weiter: ein Hauptzug der vielverbreiteten, zu phantastisch-konkreter Gestaltung als abenteuerlicher Vorfall gelangten Andreasnacht-Sage ist der, daß der in der Andreasnacht beschworene künftige Liebste bei seinem geisterhaften Erscheinen einen Dolch oder ein Messer verliert, das die Braut in der Truhe birgt, bis auf einen Unglückstag, da der Gatte das Zauberzeichen entdeckt und das Weib damit ersticht.

---

[1] Als burgundisches Fürstenwappen wird es auch burgundisches Kreuz genannt. Als höchster russischer Orden wurde das Andreaskreuz von Peter dem Großen im Jahre 1698, ursprünglich für Auszeichnung im Türkenkriege gestiftet; die Organisation des Ordens datiert von 1720. — [2] Vgl. ‚Acta Andreae et Matthiae', in den Acta apostolorum apocrypha, ed. Tischendorf (Leipzig 1851). H. v. Wolzogen in seinen ‚Christlichen Monatsheiligen' verweist insbesondere noch auf die Sage, welche auch Jacobus de Voragine erzählt, wonach Andreas durch seine Tränen den im Kerker erblindeten Matthäus wieder sehend und frei gemacht habe. ‚Wir kennen schon die Bedeutung der Tränen als eines Lebenswassers' (Bayreuther Taschenbuch 1889).

Das ist nun aber — nach Wolzogens treffender Deutung — nichts anderes als der mythische Schwertverlust des Freyr bei dessen Frühlingswerbung um die winterliche Erde, von welcher die Edda in einem ihrer herrlichsten Lieder (Skirnisför) berichtet. Freyr, d. h. die Sonne des neuen Frühlings, schaut vom Himmelsfenster zu Gerda, der jungfräulichen Erde, nieder: er erblickt ihre leuchtenden weißen Arme, die beschneiten Höhen, und sehnt sich nach der Liebesvereinigung mit ihr. Als Werber schickt er seinen Diener Skirnir, den Frühlingswind, und leiht diesem für die Fahrt sein Roß und sein sich selbst schwingendes Schwert. Indem er dies Schwert bei der Freiung um Gerda einbüßt, ist er bei der Götterdämmerung waffenlos; unbildlich gesprochen: die Sonne verliert durch Hingabe ihrer Strahlen an die winterliche Erde ihre Kraft gegen den nahenden Winter. Dies meint auch Simrock in seiner Mythologie (S. 193) mit seiner Bemerkung über Freyrs Schwertverlust, wonach sich dieser ursprünglich auf ein alljährlich wiederkehrendes Ereignis bezogen habe, nicht auf das große Weltenjahr, mit dem es erst in Verbindung gesetzt wurde, als der Mythus vom Weltuntergang mit der Zeit die Herrschaft über alle anderen erlangt hatte.

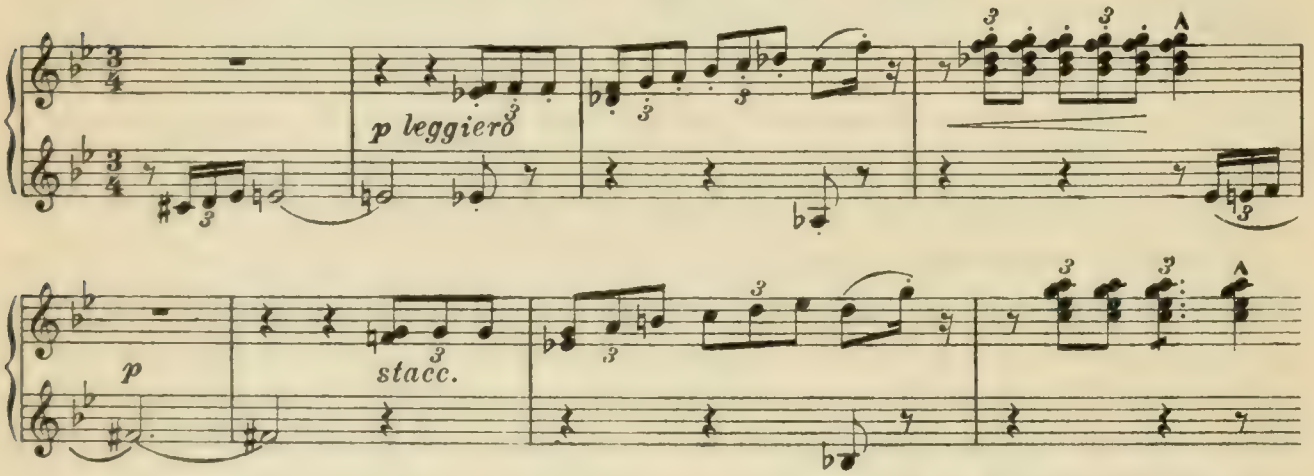
Der beschworene Geist des künftigen Geliebten in der Andreasnacht-Sage wäre hiernach dem Werbeboten des Frühlingsgottes gleichzusetzen; der Bräutigam selbst kommt in beiden Fällen um seine Waffe, woraus sich denn — in der einen oder anderen Richtung — das weitere Verhängnis ergibt. Dieser Identifizierung würde allerdings der Andreastag im Monat Februar besser als der allgemein angenommene im November entsprechen, während sonst alles spukhaft Unheimliche der Sagenüberlieferung bei weitem mehr zur langen dunklen Novembernacht paßt. Auch als Brückenbauer (‚Andreas baut Brücken') gehört der Heilige in den Beginn des Winters, wenn die ersten starken Fröste die feste Brücke über den Strom schlagen. Wer in der Andreasnacht eine Schüssel mit Wasser nebst darüber gebreitetem leichtem Holzsteg unter sein Lager stellt, hat genau darauf zu achten, wen er im Traum über die Brücke schreiten sieht; denn es wird der künftige Liebste sein. Hier durchkreuzen sich offenbar zwei ihrem Wesen nach ganz verschiedenartige mythische Grundanschauungen, von denen bei ihrer Verschmelzung eine jede ihre deutlichen Spuren zurückgelassen hat.

Im ganzen westlichen Europa ist denn auch einzig der letzte November als Andreastag bekannt, und als ‚Andreasnacht' gilt die ihm vorhergehende Nacht vom 29. auf den 30. November.

Sie gehört im Volksglauben zu den gesegneten Zeiten des Jahres, von welchen man glaubt, daß während derselben, besonders zwischen 11 und 1 Uhr, eine innigere Verbindung mit der Geisterwelt stattfinde und man in ihnen einen Blick in die Zukunft tun, insbesondere junge Burschen und Mädchen durch geheimnisvolle Zauberbräuche den künftigen Gatten erkunden können. Sie steht als solche nicht einzig da, auch die Thomasnacht (21./22. Dezember), die Christnacht und Dreikönigsnacht (5./6. Januar) schließen sich ihr im gleichen Sinne an. Von weniger Bedeutung ist die Silvesternacht. Es sind dies die sog. ‚Rauchnächte', in denen Häuser und Ställe nach dem Abendläuten ausgeräuchert und gesegnet, an den darauf folgenden Tagen auch die Weinberge und Felder

besprengt werden. ‚Den Weihesegen sprach der Priester, das Heim zu hüten vor Zauberei.‘ So geht er feierlich von Haus zu Haus. Eine solche Einsegnung, wenn auch ohne den ländlichen Gebrauch des ‚Räucherns‘, am Vorabend des Andreastages, beim Einbrechen der Andreasnacht, hat Siegfried Wagner in seinem ‚Bruder Lustig‘ mit den zartesten und weichsten Farben seiner Instrumentationskunst geschildert, in der Es-dur-Szene des ersten Aktes, wo ‚ein wundervoll singendes Horn und warme, langgezogene Klarinettenterzen die frommen Gedanken der Gemeinde in einer feierlichen und träumerisch sinnigen Abendstimmung ausklingen lassen.‘ — Hier geht nun, wie in der Volksanschauung selbst, beides miteinander Hand in Hand: einerseits der Schutz vor ‚Zauberei‘ und ihren bösartigen Eingriffen in ein friedliches Alltagsdasein, andererseits das stachelnde Begehren nach ihren Geheimnissen in der jüngeren Generation, — beides unter dem Schutz des gleichen Heiligen. Der Priester wird auf seinem Umgang von zwei Chorknaben und etlichen kerzentragenden alten Leuten begleitet. Die jungen Mädchen des Ortes bereiten sich inzwischen auf den Losegang: ‚laßt uns losen, wen zu kosen Zukunft gönnet zum Gemahl‘. Die Mütter mahnen ab von der vorwitzigen Lust; die Töchter im heiratsfähigen Alter können den Zweifel nicht unterdrücken, ob jene es nicht einst, als sie jung waren, ebenso getan, wie sie jetzt: ‚Ewig die Mutter! Die alte Geschicht'! Weißt du's bestimmt? tat sie's vielleicht nicht?‘

II. Das Losengehn.



Andreasnacht! Andreasnacht!
Hab' Acht, wer da wacht!
Zaunschütteln, Spänerufen,
Lichtlein in der Nußschal'!
Laßt uns losen, wen zu kosen
Zukunft gönnet zum Gemahl!
(‚Bruder Lustig'.)

ie zu diesen Bräuchen erwählten Nächte werden nach ihrer bezeichneten Doppelbestimmung nicht allein Rauchnächte, sondern auch Losnächte oder Löselnächte benannt. In den mannigfachsten Formen wird noch heute im Volke das Losen oder Horchen betrieben. Das Wort für diese Gebräuche begegnet in mancherlei mundartlichen Schattierungen als: Liesengehn, Losengehn, Lusengehn, Löseln oder Lösseln. Die noch heute in den Adreßkalendern vielfach vorkommenden Familiennamen: Liesegang, Losegang, Losgang oder Loosgang hängen damit zusammen. Das Wort Losen hat in seiner heutigen Anwendung und lautlichen Gestalt zwei ursprünglich ganz gesonderte Worte und Begriffe unzertrennlich miteinander verflochten und verschmolzen. Nämlich: ‚losen' (mhd. lôzen oder liezen) im Sinne von: das Los werfen, zaubern oder wahrsagen, und ‚losen' (mhd.

losen, ahd. hlôsên) im Sinne von: lauschen, hören, horchen. Das letztere war von jeher nur auf oberdeutsches Sprachgebiet eingeschränkt; seit dem 17. Jahrhundert ist es der Literatursprache fremd geworden, um sich in die Volksmundart zurückzuziehen, wo es indes ein um so kräftigeres Leben führt. Die Verschmelzung beider Wortbedeutungen in eine hat ihren Grund in der Sache selbst, in der ganzen Art und Weise der auf die Erforschung der Zukunft bezüglichen Gebräuche, in denen bald das eine, bald das andere vorwiegt.

Sie werden naturgemäß mehr von weiblichen als von männlichen Personen ausgeübt; bezieht sich doch der dabei zutage tretende neugierige Vorwitz hauptsächlich auf den zukünftigen Freier. Entweder beruht dabei das Losen auf Begegnungen, auf dem bloßen Spiel des Zufalls, oder auf abergläubischen Vorkehrungen und Veranstaltungen verschiedener Art. Heiratslustige Mädchen gehen auf einen Kreuzweg, befragen den ihnen zunächst Begegnenden um seinen Taufnamen, rauben ihm auch wohl einen Kuß und eilen davon. Der Name des Begegnenden ist alsdann auch der des zukünftigen Gatten. In Hof gab es noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Abende vor dem Andreastage das sog. ‚Semmelbeißen', um sich Gewißheit über Stellung und Persönlichkeit des zukünftigen Mannes zu verschaffen. Die ‚Losende' aß auf der Straße in der Dämmerung, solange der Verkehr noch nicht ganz erstorben war, auf drei Bissen eine halbe Kreuzersemmel; dann ging sie lautlos auf der Straße hin. Der erste Mann, welchem sie begegnete, mußte aufmerksam betrachtet werden; denn ganz nach seinen Verhältnissen im bürgerlichen Leben gestalteten sich auch die des künftigen Ehemannes.

Würfeln, Losziehen, Bleigießen, Schuhwerfen und ähnliche Vorkehrungen mehr gehören in das Gebiet des Losens als reinen Zufallsspieles. Wie am Silvester, wird auch am Andreasabend Blei gegossen (Ölsnitz);[1] ebenso ist das ‚Schüchelwerfen' im Gebrauch. Das heißt, die Losenden setzen sich mit dem Rücken gegen die Stubentür auf den Fußboden, lockern den einen Schuh und werfen ihn mit dem Fuße über den Kopf. Liegt der Schuh mit der Spitze gegen die Stubentür, so verheiratet sich das Mädchen; der Bursch kommt im Laufe des Jahres aus dem Hause. Steht der Schuh mit dem Absatz gegen die Tür, so findet das Gegenteil statt. Dabei wird der Vers gesprochen: ‚Schüchel aus, Schüchel ein, wo werd' ich übers Jahr sein?' Oder es werden neunerlei verschiedene, mit irgendeiner Tätigkeit des Menschen zusammenhängende Gegenstände zusammengebracht: ein Kranz, eine Puppe, eine Reisetasche u. dgl. Jedes der anwesenden Mädchen muß mit verbundenen Augen nach einem dieser Gegenstände greifen: ergreift es den Kranz, so wird es im nächsten Jahre Braut; ergreift es den Ring, so ist baldige Hochzeit zu erwarten; die Reisetasche bedeutet, daß der Geliebte den Ort verläßt und das Weite suchen muß; als das Unerfreulichste wird das Ergreifen der Puppe betrachtet, denn sie bedeutet — ein uneheliches Kind.

[1] Wie in Ölsnitz (Köhler, S. 366), so auch an manchen andern Orten, z. B. zu Wildenau im Amte Grünheim, am rechten Ufer der Pöhl, wo das junge Volk am Andreasabend Blei gießt, um die Zukunft zu befragen. Eine darauf bezügliche Sage mit tragischem Ausgang berichtet J. G. Th. Gräsſe in seinem ‚Sagenschatz des Königreichs Sachsen' S. 398.

Neben diesem ‚Losen' als Zufallsspiel treffen wir es aber auch als Lauschen oder Horchen auf entfernte Töne, wie das Bellen eines Hundes, Glockenläuten, Musizieren u. dgl. In Nieder-Österreich und Mähren besteht in der Andreasnacht die uralt hergebrachte Sitte des Zaunschüttelns. Dirnen und Burschen begeben sich in dunkel geheimnisvoller Mitternachtsstunde zu einem Gartenzaun, fassen einen Pfahl desselben, womöglich Holz von der Haselstaude, und schütteln ihn, oder auch den Zaun überhaupt, so gut sie können, indem sie dabei den Spruch hersagen: ‚Gartenzaun, ich schüttre dich; Feinslieb, ich wittre dich (oder: Feinslieb, melde dich); laß mir a Hündla belln, daß ich weiß, wo ich hinkumma sölln.' Hierauf sucht jedes Mädchen irgendwo die Stimme eines Hundes zu hören; in der Richtung, wo sie dieselbe vernimmt, ist die Wohnung ihres künftigen Ehegenossen. In manchen Gegenden muß es ein Erbzaun sein, d. i. ein Zaun, der sich an einem ererbten Grundstück befindet; der Reim heißt alsdann: ‚Erbzaun, ich schüttle dich, heiliger Andreas, ich bitte dich, laß meinem Herzallerliebsten sein Hündlein bellen.' Zuweilen wird auch eine Wäschestange (oder ein Baum) geschüttelt mit dem Spruch: ‚Des mes (Deus meus), lieber San Andres, ich wollte dich bitten, du wolleſt mir lassen erscheinen den Herzallerliebsten meinen, in seiner Gestalt, in seinem Habit, wie er Sonntags in die Kirche gieht!' Es wird erzählt, daß sich ein Knecht das Gesicht schwarz gemacht habe und so dem Mädchen erschienen sei; dieses sei infolge des Schreckens gestorben.[1]

[1] In Schreiersgrün bei Treuen wollten in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts sechs erwachsene Mädchen am Andreasabend die Wäschstange schütteln und mußten, um zu ihr zu gelangen, über eine Hecke steigen. Als sie schüttelten, hörten sie auf einmal von einem geheimnisvollen Wesen die Worte: ‚Ein Scheffele Därmer!' Sogleich rissen die sechs Mädchen aus und machten sich wieder über denselben Zaun aus dem Garten fort. Aber das letzte Mädchen verfing sich in dem Geäst, stürzte nieder und verwundete sich dergestalt, daß ihr das Gedärm aus dem Leibe herausdrang. (Köhler, ‚Volksbrauch und Aberglauben im Vogtlande', Leipzig 1867, S. 572).

Aus Saalfeld berichtet Prätorius die Sitte, daß abergläubische Mägde in der Christnacht einen Erbschlüssel und einen aufgerollten Knäuel Zwirn nehmen, den Zwirn fest an den Schlüssel binden und den Knäuel bewinden, damit der Faden nicht weiter als einige Ellen ablaufe. Dies Gebäumel stecken sie zum Fenster hinaus, bewegen es von einer Seite zur anderen und sprechen dabei: ‚horch! horch!' So sollen sie von der Seite und Gegend her, dahin sie zu freien oder zu wohnen kommen werden, eine Stimme vernehmen. Im südlichen Böhmen (Krachatitz) falten die Mädchen am Heiligen Abend das Tischtuch zusammen, begeben sich ins Freie und legen sich mit dem Kopf auf das Tuch. Hören sie läuten, so stirbt bald eine von ihnen; diejenige, welche musizieren hört, wird bald heiraten usw. ‚Das nennen sie lusen gehn', heißt es von diesem Verfahren in Vernalekens ‚Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich'.

Im allgemeinen ist es charakteristisch, daß dieselben Bräuche des ‚Losens' oder ‚Horchens' im westlichen und nördlichen Deutschland mehr in der Andreasnacht, im südlichen Deutschland und Österreich auch in der Thomas- und Christnacht sich vollziehen. Ein bezeichnender Zug bei vielen dieser Gebräuche ist das Rückwärtsgehen, das Verkehrtlegen oder -stellen der Gegenstände, selbst das rückwärts Beten. Ein Linsengericht, vor Mitternacht gekocht, wird in einem verschlossenen Tongeschirr, dessen Deckel fest mit Lehm verkittet ist, auf den gedeckten Tisch gestellt, das Eßzeug verkehrt davor und ein Stuhl mit den Füßen nach aufwärts an den Tisch gelehnt. Nachdem dies geschehen, geht das Mädchen aus dem Zimmer und lugt von außen durchs Fenster in den Raum. Wird sie künftiges Jahr heiraten, so erscheint der Bräutigam in sichtbarer Gestalt, verzehrt die Linsen und entfernt sich wieder. Im Falle die lauschende Person nichts sieht, wird sich auch kein Freier einfinden. Ein anderes Mittel zur Erkundung des Zukünftigen ist das Betttreten, wobei sich das Mädchen vor dem Schlafengehen auf die scharfe Kante des unteren Bettrandes stellt, mit dem Spruche: ‚Bettbrett, ich trete dich, heiliger Andreas, dich bitt' ich, laß diese Nacht mir erscheinen den Herzallerliebsten meinen.' Es muß sich dann aber umgekehrt in das Bett legen, so, daß der Kopf dahin zu liegen kommt, wo sonst die Füße lagen. Man glaubt, daß dann im Traum die gewünschte Person erscheinen wird. Mehr Überwindung kostet das Heringsessen; denn dabei muß das Mädchen kurz vor dem Schlafengehen einen Hering, wie er aus der Tonne kommt, essen, ohne einen Schluck Wassers darauf zu trinken. Wenn dann in der Nacht der Durst recht heftig quält, so kommt im Traum der Zukünftige, um ihr einen Trunk zu bieten. Von einer Semmel schneiden sich Mägde ein Stückchen Rinde ab, binden es unter den rechten Arm und gehen fleißig den ganzen Tag damit herum. Abends beim Schlafengehen legen sie es unter den Kopf und sprechen dabei: ‚Jetzt hab' ich mich gelegt und Brot bei mir; wenn doch nun mein Feinslieb käme und äße mit mir!' Darüber soll es geschehen, daß zur Mitternacht von solcher Semmelrinde etwas genagt wird; daran kann man früh morgens erkennen, daß der Liebste übers Jahr sie heiraten werde. So soll es sich nach der Tradition in einem bestimmten Fall im Jahre 1657 zu Leipzig in der Christnacht begeben haben, daß in ein solches Brot unterm Kopfkissen ein Kreuz hineingenagt war; ‚das Weibsbild soll bald darauf einen Soldaten zum Mann bekommen haben' (Grimm, Sagen I, Nr. 116).

Ein fernerer Gebrauch des Losens ist das Spänerufen. Die Mädchen begeben sich am Vorabend des Andreastages um Mitternacht in den Keller und raffen daselbst soviel Holzspäne zusammen, als sie tragen können. Hierauf zählen sie dieselben: wenn die Anzahl der Späne eine gerade ist, so bekommen sie einen ledigen Mann; im anderen Falle einen Witwer (Müglitz in Mähren). Am Abend vor Weihnacht raffen in Cunsdorf die Mädchen im Schuppen Holzscheite zusammen und tragen sie in die Stube; paaren sich die Scheite, so bekommt das Mädchen im nächsten Jahr einen Mann; paaren sie sich nicht, so bleibt es ledig. An demselben Abend geschieht im Niederösterreichischen das Holzlegen: man schichtet das Holz in der Holzlege auf und zählt dabei die einzelnen Stücke. Eine gerade Anzahl von Stücken läßt ein langes glückliches Leben erwarten, während eine ungerade ein böses Zeichen für die Zukunft ist. In der Thomasnacht nimmt man im Oberösterreichischen einen Spiegel und ein brennendes Licht und geht damit bei windstillem Wetter ins Freie. Schlag 12 Uhr, heißt die Vorschrift, schaue man in den Spiegel und man wird sehen, was diejenige Person, die einem lieb ist, in diesem Augenblick tut.

Beim sog. ‚Lichtelschwimmen' werden kleine Lichtchen in gehälftete Nußschalen befestigt und diese behutsam in eine mit Wasser gefüllte Schüssel gelegt. Alsdann werden zwei Personen genannt, von denen man voraussetzt, daß sie einander lieben, und das Wasser in leichte Schwingung versetzt. Kommen die Hälften der Nuß zusammen, so werden sich die zwei Personen heiraten, im entgegengesetzten Falle nicht. Am heiligen Abend werden verschiedengefärbte, jedoch gleich lange Lichtchen in entsprechende Nußschalen gesetzt, die sich zuvor jedes Glied der Familie durch besondere Zeichen kenntlich gemacht hat; hierauf werden die Kerzchen angezündet und einer der Anwesenden bringt mit der Hand das Wasser in Bewegung. Wessen Kerzchen zuerst erlischt, der stirbt zuerst. Dies steht im Zusammenhang mit der allgemein verbreiteten Vorstellung vom Lebenslicht, der Wachskerze, welche symbolisch die Lebensdauer des einzelnen bedeutet, und die man nicht auslöschen darf, sondern zu Ende brennen lassen muß. (Vgl. die Sage vom Nornagest.)

Der Aberglaube des ‚Losens' in seinen verschiedenen Formen und Gestalten hat in seinen jetzigen Überresten begreiflicherweise einen ganz anderen Charakter als im Mittelalter. Aus dem Zeitalter der ‚Zauberei' und der geheimen Künste hat so mancher Rest sich bis auf die Gegenwart fortgeerbt, dabei aber mehr das Gepräge einer harmlosen geselligen Unterhaltung angenommen. ‚Man kann nicht über jede Art des Losens den Stab brechen', sagt ein so gewiegter Kenner der Volksbräuche, wie Vernaleken. ‚Hat es im

geselligen Leben seine Quelle, so dient es zur Erheiterung und gibt dem sonst so poesielosen Leben der ärmeren Klasse eine gewisse Mannigfaltigkeit.' Doch weist ebenderselbe Forscher darauf hin, wie jene Gebräuche und ihresgleichen nach den alten Urkunden einen bei weitem weniger unschuldigen Charakter hatten, weshalb Staat und Kirche sie streng verpönten. Die ältesten Verbote reichen bis in das Mittelalter zurück; die Warnungen davor, insbesondere durch protestantische Geistliche, schlagen bis in das 18. Jahrhundert hinein einen sehr ernsthaften Ton an und rechnen sie kurzweg zu den ‚gefährlichen Fallstricken des Satans für einfältige Leute'.

So z. B. noch Dr. Johann Jakob Bräuner in seinen ‚Physikalisch und historisch erörterten Curiositäten oder entlarvtem Teufflischem Aberglauben' (Frankfurt a. M. 1737) und speziell in einem eigenen Abschnitt: ‚Von Lösel-Nächten.' Es werde, so beginnt dieses Kapitel, für eine erschreckliche Todsünde gehalten, wenn der Mensch sein Glück, Wohlfahrt und zeitliches Wohlergehen von dem leidigen Teufel zu erfahren suchet. ‚Sonderheitlich sind noch itziger Zeit das gemeine Volk, besonders aber die geilen und mannsüchtigen Dirnen, mit dieser abergläubischen Seuche behaftet, welche allerhand leichtsinniges Gauckelwerck treiben, um dadurch zu erfahren, was sie für Männer überkommen werden. Theils lassen sie sich durch alte Vetteln, die bereits schon mit dem Teuffel einen Bund gemachet, zu dieser seelenschädlichen Unsinnigkeit verleiten' usw. ‚Andere, die etwas furchtsamer sind, bedienen sich leichterer Gauckelspiel, werffen einen an den Füßen abgezogenen Schuh rücklings zur Stubentür hinein, oder begehren, daß ihnen ihr Liebster sein Messer zuwerffen, oder ein Zeichen geben soll, was seine Profession seye; ja vielerley solche Sachen, die man, um Aergerniß wegen, allhier zu gedencken Scheu trägt. Wir aber wollen alle christliche Hertzen allhier treulich warnen, dem Teuffel nicht so viel Raum zu geben' usw. Auch in der bekannten Apelschen Erzählung, ‚Die Bräutigamsvorschau',[1] wird das Beten des ‚Andreasgebetes' in gleichem Sinne als gottloser, seelenschädlicher Unfug charakterisiert. ‚Das ist nämlich so ein gottloser Gebrauch, daß die Dirnen den heiligen Andreas noch zu ihrem bösen Vorhaben anrufen und bitten, er solle ihnen den künftigen Bräutigam zeigen. Ich kann dir die abergläubischen Zeremonien nicht alle beschreiben, womit solche mannsüchtige Dirnen ihre Liebhaber zur Stelle rufen; soviel weiß ich aber noch, daß jede mit gewissen Worten etwas hinlegen oder hinstellen muß, woraus sie dann sehen wollen, ob der Liebhaber zu einer Dirne Lust hat oder nicht. Manche setzen ein Tellerchen mit Essen hin, oder ein Glas Wein und was der Possen mehr sind'[2] usw.

Die zuvor erwähnte in Oberösterreich noch bestehende Sitte des ‚Spiegelschauens' ist ersichtlich noch ein Überrest des ‚Kristallschauens', welchem derselbe Bräuner in ebendemselben, dem Volksaberglauben gewidmeten, Buche ein besonderes Kapitel zuweist. In einer der darauf bezüglichen Überlieferungen mit tragischem Ausgang spielt der in der Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts bekannte Dichter Johann Rist (oder Rüst), wenn

[1] Enthalten in Apel und Launs ‚Gespensterbuch', dem einst Kind den Stoff zu Webers ‚Freischütz' entlehnte. — [2] A. a. O. (Reklamsche Ausgabe) S. 197/98.

auch nur als Zeuge und Zuschauer, eine Rolle. Er berichtet sie selbst ausführlich in seiner Schrift: ‚Alleredelste Zeitverkürzung' (S. 255 ff.), und nach ihm Erasmus Francisci in seinem ‚Sittenspiegel' (Fol. 64 ff.), sowie endlich Jakob Grimm (‚Deutsche Sagen' Nr. 18). Wenige Jahre nach diesem Vorfall, wenn auch nicht eben in besonderer Veranlassung desselben, wurde unter Kurfürst Johann Georg II. durch eine neue ‚Polizei-, Hochzeit-, Kleider-, Gesinde- und Handwerksordnung für Sachsen' das ‚Kristallsehen' gänzlich untersagt: ‚Mit dem Teuffel sollen hinfort durch Krystalle keine Gespräche gehalten werden' usw. Es ist nicht anzunehmen, daß das erneute offizielle Verbot viel gefruchtet habe.

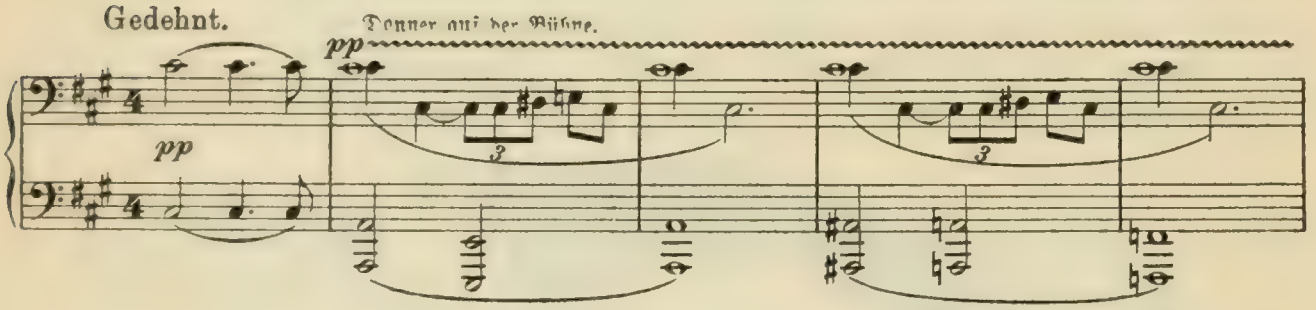
Bis über die Grenzscheide des Mittelalters, ja bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein, war der Glaube an Zauberer, Teufel und Hexen weit verbreitet. Das Zukunftschauen, insonderheit das ‚Losen', namentlich wenn es auf Kreuzwegen geschah, wo die Hexen ihre Zusammenkünfte halten, stand der Zauberei ziemlich nahe. Beim sog. ‚Kreisstehen' macht einer auf einem Kreuzweg aus Stroh oder mit einer Kette einen Kreis, und stellt sich, bevor die elfte Stunde schlägt, entweder allein oder auch in Gesellschaft mit anderen in dessen Mitte. Wehe aber, wenn er (oder einer von ihnen) sich vor Ablauf der Geisterstunde daraus entfernt; er wäre die sichere Beute des Teufels, welcher alles versucht, um ihn aus dem Kreis herauszubringen! Hält er aber allen schreckhaften und unheimlichen Erscheinungen stand, so kann er genau im voraus erkennen, was im künftigen Jahr vor sich gehen wird, und es wird sich auch alles erfüllen.

Das spezifisch Heidnische des Vorganges, das Bewußtsein davon, daß die erstrebte Berührung mit der Geisterwelt zu den herrschenden kirchlichen Vorstellungen in Widerspruch steht, zeigt sich (nach Vernaleken) noch heute in den eigentümlichen Vorbereitungen eines solchen, der auf diesem Wege etwas von der Zukunft erfahren will. Er darf sich in der Frühe des Lostages, wie auch den ganzen Tag über nicht waschen, kein Kreuz schlagen, nicht beten, keine Kirche besuchen, überhaupt von allen religiösen Dingen sich fernhalten (Mythen und Bräuche in Österreich, S. 345). Umgekehrt berichtet Voigt aus der Geraischen Gegend, daß hier viele in Gesellschaft ‚horchen' gingen, nachdem sie sich vorher durch Singen und Beten darauf vorbereitet hatten. Dasselbe geschah in der Hofer Gegend. ‚Es vereinigten sich meist mehrere Personen, weil man allein zu gehen nicht den Mut hatte, und auf dem Kreuzwege angekommen, gingen sie in einem Kreise herum und fielen dann innerhalb desselben auf die Knie. In dieser Stellung verweilten sie, bis Mitternacht vorüber war und horchten auf Peitschengeknall und Wagengerassel, welches eine gute Ernte anzeigte, oder auf Hundegeheul und Glockenklang, was als eine Vorbedeutung für einen Sterbefall oder Feuersgefahr galt. Zuweilen konnte man auch Leichen- und Wagenzüge, Fußgänger, Viehherden, Schadenfeuer u. dgl. sehen, von welchen Erscheinungen die Auslegung freilich leichter fiel. Sah sich jemand noch vor dem Schlage der ersten Stunde um, oder unternahm er es, vor diesem Zeitpunkt den Kreis zu verlassen, so war er in der Gewalt des Teufels, der ihm den Hals umdrehte' (Ernst, Gesch. des Bezirks der Stadt Hof, S. 37). Der obengenannte Bräuner berichtet von einem ihm aus seiner Jugend, etwa 1670, bekannten Fall, wo ein nachts auf dem

Kirchhof bei solcher ‚Gaukelei' angetroffenes Mädchen in seinem Schrecken den zufällig auf sie gestoßenen Passanten, nebst hinzugetretenem Nachtwächter (‚Stundenruffer') selber für Teufel gehalten: ‚da sie nun siehet, daß sie nicht unter Teuffeln, sondern unter Menschen seye, bekennet sie ihr Verbrechen und bittet, daß man sie gehen lasse: so auch geschehen; und diese wird an die St. Andreasnacht lebenslang gedacht haben.'

Sehr mit Unrecht ist es seinerzeit Siegfried Wagner zum Vorwurf gemacht worden, daß er die Handlung seines ‚Bruder Lustig' nicht im Sinne unserer modernen Anschauung geformt habe, die in den Zauberpossen der Andreasnacht ein harmloses Spiel sieht; daß er nicht als ‚heiterer Froniker' von der ‚freien Höhe unserer Zeit' auf diese uralten Gebräuche herabschaue, sondern ihre Dämonen aus dem finsteren Teufelsglauben und der bangen Beklommenheit des Mittelalters heraus beschwöre. Gerade hierdurch hat er vielmehr als schaffender Dichter auf der einen Seite seinen richtigen historischen Sinn bewährt; auf der anderen die wirksame düstere Folie für die Gestalt seines freien heiteren Helden gewonnen. Gerade hierdurch erhält er seine Dichtung im festen Zusammenhang mit der ihm vorliegenden, von ihm dramatisierten deutschen Sage, in welcher das spukhaft Unheimliche den eigentlichen Grundton bildet, und eröffnet uns damit zugleich den Urquell für die heute noch fortlebenden Gebräuche. Mit inbegriffen das ‚Kreisstehen', wie es in der ‚Fonich'-Ballade der Urme im dritten Akte mit so packender Anschaulichkeit geschildert wird.

III. Der Liebhaber zum Essen eingeladen und Verwandtes.



Lad' den Gast zum Mahl,
wer kommt, wird dein Gemahl!
Achte, was er liegen läßt,
greif' danach und wahr' es fest!
(‚Bruder Lustig'.)

Unter den mannigfachen Beschwörungen des abwesenden oder unbekannten zukünftigen Liebhabers in der Andreasnacht nimmt die Einladung desselben zur mitternächtigen Mahlzeit durch das liebende Mädchen eine hervorragende Stelle ein. Aus Zwickau und Umgegend berichtet der Sagenforscher Dr. Moritz Spieß noch aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bestehende Sitte, daß sich eine heiratslustige Jungfrau um die zwölfte Stunde der Andreasnacht in ihre Kammer einschließt, dieselbe auskehrt, den Tisch deckt, neunerlei Speisen aufträgt und einen Stuhl davor stellt. Schlag 12 Uhr spricht sie dann das vorgeschriebene naive Gebet an den Schutzpatron der Liebenden, den heiligen Andreas, wonach er ihr den Liebsten zum Mahle erscheinen lassen soll,[1] und erwartet dann mit klopfendem Herzen seinen Eintritt durch die verschlossene Tür. Nur das eine wird nicht mit hinzugefügt, ob er dann auch wirklich kommt? Die ‚neunerlei' Speisen

[1] Siehe das Motto des ersten Abschnittes dieser Abhandlung (S. 225).

sind durch die in so mancher Anwendung wiederkehrende Zahl neun in den Andreasnachtgebräuchen charakteristisch: Feuer aus neunerlei Holz, Kränze aus neunerlei Kraut u. dgl. m. spielen darin ihre Rolle. Von einer ähnlichen Sitte in Ungarn (Vesprimer Komitat) wird außerdem noch gemeldet, daß das Mädchen, um eine glückliche Ehe zu haben, alle Geräte vernichten muß, die ihr bei der Bräutigamsschau gedient haben und höchstens Tisch und Stuhl davon behalten darf.

Dem entspricht die Angabe bei Grimm in den ‚Deutschen Sagen', wonach ein Mädchen in der Andreasnacht, Thomasnacht, Christnacht oder Neujahrsnacht seinen zukünftigen Liebsten einladen und sehen kann. Es muß alsdann einen Tisch für zwei Personen decken; es dürfen aber keine Gabeln dabei sein. Weshalb keine Gabeln, das möchten wir nicht zu erklären unternehmen. Jedenfalls kann dieser Zug nicht tief in das eigentliche Mittelalter zurückreichen, aus dem einfachen Grunde, weil es solche damals selbst an fürstlichen Tafeln nur ausnahmsweise oder gar nicht gab, sondern man die in den Mund zu führenden Bissen mit den Fingern ergriff.[1] Selbst Tischmesser zum Zerlegen der Speisen gehörten nicht zum regelmäßigen Tischgedeck; entweder kam die Speise schon vorgeschnitten auf den Teller, oder der Gast hatte sich seines eigenen, im Gurt mitgebrachten Messers zu bedienen. Erscheint nun der Liebhaber, so ist es Sache des Mädchens, sorgfältig aufzuheben, was er bei seinem Verschwinden etwa zurückläßt. Es bleibt als ein Zauberpfand der Liebesbeschwörung in ihren Händen; er kommt dann, wie durch einen Magneten angezogen, zu der Besitzerin des Gegenstandes und liebt sie heftig. Nur darf dieses Pfand ihm nie wieder zu Gesichte gelangen, weil er sonst der Beklemmung, der Qual des Alpdruckes gedenkt, die er in jener Nacht von übermenschlicher Gewalt erlitten und des an ihm ausgeübten Zaubers sich bewußt wird, wodurch großes Unglück geschehen kann.

In dem einen Falle heißt es also: das Gerät vernichten, mittels dessen die Beschwörung vollzogen worden war; im andern: den zurückbehaltenen Gegenstand zwar aufzubewahren, um des Erfolges sicher zu sein, doch aber ihn den Augen des ursprünglichen Eigentümers für immer zu entziehen, damit er nie wieder an den Vorgang erinnert werde, durch welchen er ihn einst verlor.

Die eigentlich typische Andreasnachtsage, dieselbe, welche Siegfried Wagner der Handlung seines ‚Bruder Lustig' zugrunde gelegt hat, ist folgende: Ein schönes Mädchen in Österreich begehrte einmal um Mitternacht, unter den nötigen Gebräuchen, ihren künftigen Liebsten zu sehen, worauf ein Schuster mit einem ‚Dolche', offenbar seinem Schustermesser, dahertrat, ihr denselben zuwarf und schnell wieder verschwand. Sie hob den nach ihr geworfenen Dolch auf und verschloß ihn in eine Truhe. Bald kam der Schuster und

[1] Man findet wohl auch im Mittelalter Gabeln, aber nur als Seltenheiten. Die Gemahlin Ludwigs X. und Jeanne d'Evreux, die Gattin Karls des Schönen, besaßen je eine Gabel; die Herzogin von Touraine hatte zwei, Karl VI. sogar drei, die er aber nur beim Obstessen benutzte. Ein Engländer, der im Jahre 1608 nach Paris kam, erzählt, daß Gabeln dort fast unbekannt waren, während in Italien schon jeder seine Gabel hätte. Vgl. A. Franklin, ‚La Civilité du 13ème au 19ème siècle'. Derselbe Autor versichert, daß Ludwig XIV. erst im späten Alter sich einer Gabel bediente. Dagegen fiel es im galanten markgräflichen Bayreuth um 1763 bereits auf, daß der Sonderling Friedrich Christian (1763—69) sich der Gabel nur ungern, an der Hoftafel mit ihren Gästen, bediente; nicht aber, wenn er allein für sich speiste.

hielt um sie an. Etliche Jahre nach ihrer Verheiratung ging sie eines Sonntags, als die Vesper vorbei war, nach ihrer Truhe, um etwas hervorzusuchen, das sie am folgenden Tage zur Arbeit vornehmen wollte. Als sie die Truhe öffnete, kommt ihr Mann und begehrt hineinzuschauen. Sie hält ihn ab, aber er stößt sie mit Gewalt weg, schaut in die Truhe und erblickt seinen verlorenen Dolch. Alsbald ergreift er ihn und begehrt zu wissen, wie sie solchen bekommen. Sie weiß in ihrer Angst und Bestürzung sich auf keine Ausrede zu besinnen, sondern bekennt die Wahrheit: es sei derselbe Dolch, den er ihr in jener Nacht hinterlassen, wo sie ihn zu sehen begehrte. Da ergrimmt der Mann, mit einem fürchterlichen Fluch ruft er aus: ‚So bist du die Dirne, die mich in jener Nacht so unmenschlich geängstigt hat!' und stößt ihr den Dolch mitten ins Herz.

Offenbar enthält der in dieser Überlieferung fixierte typische Vorgang, als bloßes Phantasiespiel oder Erdichtung mit moralischer Tendenz aufgefaßt, in einer Zeit des Hexen- und Teufelsglaubens, eine warnende Abmahnung vor Zaubergebräuchen und Beschwörungen, die, selbst wenn sie scheinbar zum glücklichen Ziele geführt haben, ein drohendes Unheil in sich bergen. Indes kann er doch nicht wohl als bloße willkürliche Erdichtung eines einzelnen betrachtet werden, da die gleiche Sage an verschiedenen Orten von verschiedenen Personen berichtet wird. Ist es in der einen Sagenform ein Schuster mit seinem Schustermesser, so ist es in der anderen ein Jäger, der bei seinem ersten gespenstischen Erscheinen seinen Hirschfänger zurückläßt: im ersten Wochenbett schickt ihn die Frau über ihren Kasten, Weißzeug zu holen, und denkt nicht, daß dort das Zaubergerät liegt, welches er findet und womit er sie dann ersticht.

In einer Koburger Erzählung dieser Art sind es mehrere Edelfräulein, die von ‚neunerlei Essen' etwas aufgehoben haben, es um Mitternacht aufstellen und sich dann zu Tisch setzen. Darauf kommen ihre Liebsten alle, jeder von ihnen mit einem Messer, und wollen sich zu ihnen setzen. Darüber entsetzen sich die Jungfrauen und entfliehen; einer unter den Eingeladenen aber nimmt sein Messer und wirft es hinter ihnen her. Diejenige unter ihnen, die von dem Wurf getroffen werden sollte, schaut sich um, blickt ihn an und hebt das Messer auf. Das ist ein Beispiel statt vieler für das mehrerwähnte ‚Messerwerfen'. Ein andermal soll anstatt des eingeladenen Buhlen der leibhaftige Tod in die Stube gekommen sein und sein Stundenglas bei einer von ihnen niedergesetzt haben, die denn wirklich auch das Jahr über verstarb. Zu N. N. in Schlesien haben sich drei Hoffräulein um die vorgeschriebene Zeit um einen gedeckten Tisch gesetzt und ihre zukünftigen Liebhaber erwartet, deren jedem ein Teller hingestellt war. Sie sind auch auf diese Einladung erschienen, aber nur zwei Kavaliere, die sich zu je einer der Jungfrauen gesetzt haben; der dritte verhoffte Beisitzer ist ausgeblieben. Als nun die Verlassene, darüber traurig und ungeduldig, sich nach einigem vergeblichen Warten ans Fenster gestellt, erblickte sie gegenüber einen Sarg, darin eine, ihr ganz gleichgestaltete Jungfrau gelegen, worüber sie erkrankte und bald darauf starb.[1] Nach einem anderen Bericht kommt die Totenlade in die Stube, sie geht darauf zu, die Bretter tun sich auf und sie sinkt tot hinein.

[1] Quelle dafür: Erasmus Franciſci, Der höllische Proteus, oder tausendkünstige Versteller, Erzehlung der vielfältigen Bilderverwechslungen erscheinender Geister (Nürnberg 1718), S. 818.

Wiederum berichtet Frommann in seiner ‚Fascinatio magica' (Lib. 3, part. 6, cap. 7), es habe bei seinen Eltern eine Magd gedient, die in Gesellschaft zweier Mitdienerinnen nachts in ihrer Kammer je drei Gläser vor sich hingestellt habe, das eine voll Wasser, das andere voll Bier, das dritte voll Wein. Zu der ersten sei ein Hausknecht (‚oder vielmehr der in dessen Gestalt verstellte Geist') getreten, habe das Glas mit Wasser genommen und sich davon gemacht. Nächst diesem ist einer wie ein Büttner erschienen und hat das vor der anderen Magd stehende Bierglas erwischet; als dritter kam ein Dorfschulmeister in schwarzer Kleidung und Beinstrümpfen; dieser ging mit dem Weinglas davon. Die Edelfrau aber, welcher sie dienten, habe durch die offenstehende Stubentür dem ganzen Verlauf lautlos als Zeugin zugeschaut. Und wirklich habe der Ausgang diese stumme Voraussage bestätigt. ‚Die erste, welcher das Glas mit Wasser gehörte, ist mit einem Knecht in Ehe und Wehe gekommen, hat schmales Brot mit ihm beißen und ihren Durst mit Wasser stillen müssen. Die andere ist besser beraten worden, mit einem wohlhabenden Büttner, bei demselben sie keine Not gelitten; was sie aber selbst, die dritte, welche dieses erzählt hat, für einen Bräutigam gewonnen, ist dem Autor unwissend, weil sie aus seiner Eltern Diensten und auch gar aus ihrer Heimat hinweggekommen.' Erzählungen mit einem so friedlich günstigen Ausgang sind selten; meist tragen sie als Teufelswerk und Teufelsspuk eine tragisch düstere Färbung.

All diesen Berichten nämlich pflegt, soweit es den durch Zauber herbeigelockten Liebhaber betrifft, die Vorstellung von der ungeheuren Qual des Alpdruckes gemein zu sein, welche dieser bei der Beschwörung empfindet: ‚Mare! Mare! Quäl' den Gatten! Schick' uns flugs her seinen Schatten!' Daher soll es, wie die Sage geht, den Mann zum tödlichen Haß gegen eine Frauensperson bringen, wenn er in der Folge dahinter kommt, daß sie ihn zur Bräutigamsvorschau zitiert hat, ‚weil eine solche Zitation die Seele mit grausamer Gewalt und tödlichem Schmerz vom Körper reißt'.[1] Ganz ähnlich beklagt sich der beschworene Geliebte in jener, von Grimm in den ‚Deutschen Sagen' reproduzierten Geschichte von der Schösserin (Steuereinnehmerin) zu Saalfeld in Thüringen, die sich heimlich in ihren Schreiber verliebt und ihn durch Zauberei gewinnen will. Zu diesem Zweck läßt sie ein frisches Brot backen und steckt um die Mitternachtsstunde, indem sie einige geheimnisvolle Worte dazu murmelt, zwei Messer hinein. Da sei der Schreiber, so wie er eben ging und stand, aus tiefem Schlaf hereingesprungen, habe sich an den Tisch gesetzt und sie scharf angesehen. ‚Sie stand auf und lief davon, da zog er beide Messer aus dem Brot und warf sie hinter ihr drein, und hätte sie bald sehr verletzet. Hernach ging er wieder zurück; eine Muhme, die in der Stube zugegen war, erschrak so heftig, daß sie etliche Wochen krank niederliegen mußte. Der Schreiber aber soll am folgenden Tage zu den Hausleuten gesagt haben: er möchte nur gern wissen, welche Frau ihn verwichene Nacht so geängstet habe; er wäre so abgemattet, daß er es kaum sagen könne, denn er hätte sollen mit fortkommen und sich nicht genugsam

[1] So heißt es in der bereits zitierten Apelschen Erzählung ‚Die Bräutigamsvorschau' in Apel und Launs ‚Gespensterbuch', S. 203 der Reklamschen Ausgabe. Vgl. ebendaselbst S. 217, 227/28.

erwehren können; er hätte auch beten mögen, was er gewollt, so wäre er getrieben worden.

Wohlgemerkt, scheint es sich im letzteren Falle allerdings nicht eigentlich um eine Geisterbeschwörung zu handeln, bei welcher inzwischen die seelenlose Körperhülle daheim auf dem Lager ruhend zu denken wäre. Wenigstens bleibt letzteres in der obigen Fassung unausgesprochen. In den anderen überlieferten Fällen hat man nämlich offenbar doch an eine jener, bei unseren heutigen Spiritisten beliebten ‚Materialisationen' zu denken, durch welche der beschworene Geist an Ort und Stelle des Zaubers auf geheimnisvolle Weise sichtbare und greifbare Gestalt gewinnt, die durch das Aufhören der Beschwörung oder eine störende Unterbrechung derselben sich in nichts auflöst oder an ihren Ausgangsort zurückkehrt, — bis auf den gewissen einzelnen Gegenstand, der sich am Beschwörungsorte von ihm getrennt oder losgelöst hat und daselbst verbleibt, wie z. B. der zurückgelassene Dolch. So wiederholt jedoch Messer und Messerwerfen in diesen Sagen eine Rolle spielen, braucht jener zurückgebliebene Gegenstand nicht eben gerade eine schneidende Waffe zu sein, sondern ein beliebiges anderes Objekt könnte dessen Stelle einnehmen. ‚Achte, was er liegen läßt, greif' danach und wahr' es fest!' Auf die Zurücklassung eines solchen Objektes selbst ist es andererseits bei dem ganzen Zauberspuk abgesehen; dieser wirklich körperliche greifbare Gegenstand besitzt dann für die Person, der er auf dem Wege irgendwelcher alltäglichen Kausalitätsverbindung gehörte, die heimlich wirkende magische Anziehungskraft, der er nicht widerstehen kann. Man hat sich im Sinne der Sage vorzustellen, daß dieses Gerät, das sie bei sich zu führen pflegt, gleichsam ein Teil von ihr ist, der das übrige nach sich zieht. Es könnte sehr wohl auch ein anderer Gegenstand sein; wenn es aber in den meisten Fällen tatsächlich ein Dolch, ein Messer, ein Hirschfänger ist, so weist dies wohl deutlich auf den eigentlich mythischen Ursprung der Sage, den Schwertverlust Freyrs bei seiner Werbung um Gerda, zurück.

Der Saalfelder ‚Schreiber' hingegen scheint nicht als Geist, sondern als ganz reale Person, im Zustand des Traumes, als Schlafwandler mit offenen Augen, aus seiner Kammer in die Stube gekommen zu sein. Noch bestimmter tritt diese ganz realistische Auffassung in solchen sagenhaften Berichten hervor, in denen der Übergang von einem Orte zum anderen ganz einfach im buchstäblichen Sinne des Wortes ‚durch die Luft' sich vollzieht, wie vermittelst des Wunschmantels in der Faustsage oder im Märchen. Als Vehikel bei dieser Luftreise dient, anstatt eines solchen Mantels oder eines ‚fliegenden Koffers', ganz sachgemäß ein zottiger schwarzer Bock mit kräftigen Hörnern;[1] als wirkende Ursache aber das Kochen gewisser Zauberkräuter und anderweitiger Ingredienzien. ‚Würzig Gericht, im Kessel gepicht, brau' meine Kunst! Krötentunke, Gift der Unke, taugt zum Trunke! Kellerassel drinnen prassel'! Schmort gegohren, Spinnenohren! Fliegenschwamm und Gockelkamm!'

[1] Der mehrerwähnte protestantische Geistliche Dr. J. J. Bräuner widmet ein besonderes Kapitel seiner ‚Curiositäten' (Frankfurt 1773) diesem Gegenstande, unter der Aufschrift: ‚Von Hohlung auf dem Bock', im vollen treuherzigen Glauben an die Tatsächlichkeit seiner Berichte.

Aus Bräuner berichtet uns Jakob Grimm in den ‚Deutschen Sagen' (I, Nr. 119) eine ausführliche Erzählung vom ‚Zauberkräuterkochen'.[1] Im Jahre 1672 hat es sich zu Erfurt begeben, daß die Magd eines Schreiners und ein Färbersgesell, die in einem Hause gedient, einen Liebeshandel miteinander gehabt. Hernach ward der Gesell dessen überdrüssig, wanderte weiter und ging in Langensalza bei einem Meister in die Arbeit. Die Magd aber konnte die Liebesgedanken nicht loswerden und wollte ihren Buhlen durchaus wiederhaben. Am heiligen Pfingsttage, da alle Hausgenossen, der Lehrjunge ausgenommen, in der Kirche waren, tat sie gewisse Kräuter in einen Topf, setzte ihn auf den Herd und sobald solche bei langsamem Feuer sollten zu sieden kommen, hat auch ihr Buhle zugegen sein müssen. Nun trug es sich zu, daß, als der Topf beim Feuer stand und brodelte, der Lehrjunge, seines Inhaltes unkund, ihn näher zur Glut rückt und seine Pfanne mit Leim an dessen Stelle setzt. Sobald jener Topf mit den Kräutern näher zur Feuerhitze gekommen, hat sich etlichemal darin eine Stimme vernehmen lassen und gesprochen: ‚komm, komm, Hansel, komm! komm, komm, Hansel, komm!' Indem aber der Bube seinen Leim umrührt, fällt es hinter ihm nieder wie ein Sack, und als er sich umschaut, sieht er einen jungen Kerl daliegen, der nichts als ein Hemd am Leibe hat, worüber er ein jämmerlich Geschrei erhebt.' Die Magd kam gelaufen, auch andere im Haus wohnende Leute, und fanden den guten Gesellen als einen aus tiefem Schlaf erwachten Menschen daliegen; indessen ermunterte er sich etwas und erzählte auf Befragen: ‚es wäre ein großes schwarzes Tier, ganz zottigt, wie ein Bock gestaltet, zu ihm vor sein Bett gekommen und habe ihn also geängstet, daß es ihn alsbald auf seine Hörner gefaßt und zum großen Fenster mit ihm herausgefahren wäre. Wie ihm weiter geschehen, wisse er nicht, auch habe er nichts sonderliches empfunden, nun aber befinde er sich so weit weg, denn gegen acht Uhr habe er noch zu Langensalza im Bett gelegen, und jetzt wäre er in Erfurt um halber neun.'

In der vorstehenden Sage erklärt die Magd zum Schluß, da der Liebhaber und die zusammengelaufenen Nachbarn sie bedrängen und sie als Hexe der Obrigkeit überantworten wollen: ein altes Weib, deren Namen sie auch nennt, habe sie dazu überredet. Sie habe ihr die Kräuter gegeben: wenn sie die sachte würde kochen lassen, müßte ihr Buhle erscheinen, er sei auch so weit er immer wollte. Das alte Weib und der schwarze Bock begegnen auch noch in einer anderen Überlieferung (Deutsche Sagen Nr. 120). Ein Salzknecht in Pommern steht in den Diensten einer alten Zauberin; da er ungern bei dem Weibe weilt, gibt er eines Tages vor, er wolle nach Hessen, in seine Heimat wandern, allda seine Freunde zu besuchen. Kaum hat er aber nur einige Tagereisen zurückgelegt, so kommt hinter ihm auf dem Weg ein schwarzer Bock, schlüpft ihm zwischen die Beine, hebt ihn auf und führt ihn wieder zurück. Und nicht etwa über die Landwege,

[1] Wir geben diesen alten Bericht hier — mit einigen Verkürzungen — in der Form, die er in der oben zitierten, allgemein zugänglichen Quelle hat. Im Original beginnt er mit den Worten: ‚Ich will eine Geschicht hier anführen, die mir noch in frischem Angedenken ist. Als ich Anno 1672 mich Studierens wegen in Erfurt aufgehalten, hat sich begeben, daß eine Dienst-Magd, welche bei einem Schreiner gedienet' usw. (‚Curiositäten' S. 58/61.)

sondern geradezu durch Dick und Dünn, durch Feld und Wald, über Wasser und Land, und setzt ihn in wenig Stunden vor dem Haustor nieder, in Angst, Zittern, Schweiß und Ohnmacht. Das Weib aber heißt ihn mit höhnischen Worten willkommen: ‚Schau, bist du wieder da? So soll man dich lehren daheim bleiben!' Worauf sie ihm andere Kleider antut und ihm zu essen und zu trinken gibt, daß er wieder zu sich käme. Bräuner berichtet diese Geschichte nebst mehreren anderen unter Berufung auf eine ihm vorliegende, uns unzugänglich gebliebene ältere Quelle: Lerchheimer in libro ‚vom Bock- und Gabelfahren'.

Von Österreich und Bayern nach Schlesien und Mähren, ins Vogtland und in die Lausitz, nach Koburg, Saalfeld, Erfurt, Zwickau und Leipzig, bis nach Pommern und Niedersachsen führen uns diese wenigen, hier zusammengestellten Berichte, in denen, bei vielen Abweichungen im einzelnen, die wesentlichen Momente der Sage in kaleidoskopischer Verschiebung sich wiederfinden. Bloß über die Art und Weise der Annäherung des Beschworenen an den Beschwörungsort gehen die Auffassungen auseinander. Bald handelt es sich um den bloßen ‚Geist' des körperlich Abwesenden, bald wird in toller Realistik seine schwindelnde Fahrt durch die Lüfte von der Volksphantasie ausgemalt. Jedenfalls muß sie — im Sinne der Sage — in voller Naivetät aufgefaßt werden, nicht etwa als eine bloße Halluzination der Beteiligten: die Beschwörung findet wirklich statt, und ihre Wirkungen sind ebenso buchstäblich real. Sie sind es in der Volkssage selbst und müssen es auch in der Dichtung sein, soweit es sich diese zur Aufgabe stellt, uns die Sage in ihrer Echtheit zu vergegenwärtigen. Nur durch diese naiv realistische Voraussetzung kann uns der Geist der Sage lebendig bleiben.

In Siegfried Wagners ‚Bruder Lustig' begegnet uns eine solche Andreasnacht-Beschwörung genau in dem eben dargelegten Sinn. Die keusche Walburg liebt den Helden des Stückes, Heinrich von Kempten, mit der ganzen Inbrunst und Hingebung ihrer reinen Seele; zu ihrem Schmerz bleibt diese ihre Liebe unbemerkt und unerwidert. Vielmehr kränkt Heinrich sie unbewußt, indem er, bei seiner plötzlichen Wiederkehr in das Städtchen, mit dem vollen Eifer eines Liebhabers sie nach seiner einstigen kindischen Jugendliebe, der kecken lockigen Rüle, befragt. Die nagende Pein ihrer unerwiderten Liebessehnsucht treibt sie dazu, in der Andreasnacht der Einladung der jungen Mädchen des Ortes, ihrer Gespielinnen, Folge zu leisten; sie begibt sich mit ihnen zu der alten heidnischen Zauberin, der Urme, sinkt aber bewußtlos zusammen, als die Beschwörungskünste der Alten ihr in gespenstisch unheimlicher Erscheinung, aus Dunst und Nebel emporsteigend — statt des Geliebten ihres Herzens — einen Unbekannten als den ihr bestimmten Zukünftigen vorführen! Dies der Konflikt, der sich im zweiten Aufzug des Stückes bis zu drohender Tragik steigert.

Dieser Beschwörungsszene ist aber eine andere vorausgegangen, in welcher die Urme — laut Verabredung mit Heinrich — diesen in seiner eigenen leibhaftigen Gestalt der erwartungsvollen, und durch das Unerwartete überraschten Rüle gezeigt hat, als wäre er ein durch ihre Zauberkünste beschworener Geist. Ein Beurteiler dieser Dichtung, der mit offenbarem Nutzen für seine literarische Bildung Schillers Geisterseher gelesen, die Dichtung

Siegfried Wagners und das Verhältnis der beiden, in ihr aufeinander folgenden Vorgänge aber nur sehr mangelhaft verstanden hat, will uns auf Grund seiner eigenen unklaren Auffassung einreden: die Urme glaube selbst nicht an ihre Zauberei; die Erscheinung Konrads sei nichts anderes, als eine rein subjektive, aus ihrem überreizten Nervenzustande hervorgehende Vision Walburgs, die — nach dem Beispiel unzähliger ähnlicher Traumerscheinungen auf der Bühne, von Shakespeares ‚König Cymbelin' bis zu Goethes ‚Egmont' — dem Zuschauer sichtbar gemacht würde; das zurückbleibende Messer aber durch einen listigen Diebstahl der Urme zu erklären. Die Dichtung spricht das volle Gegenteil davon klar und deutlich aus.

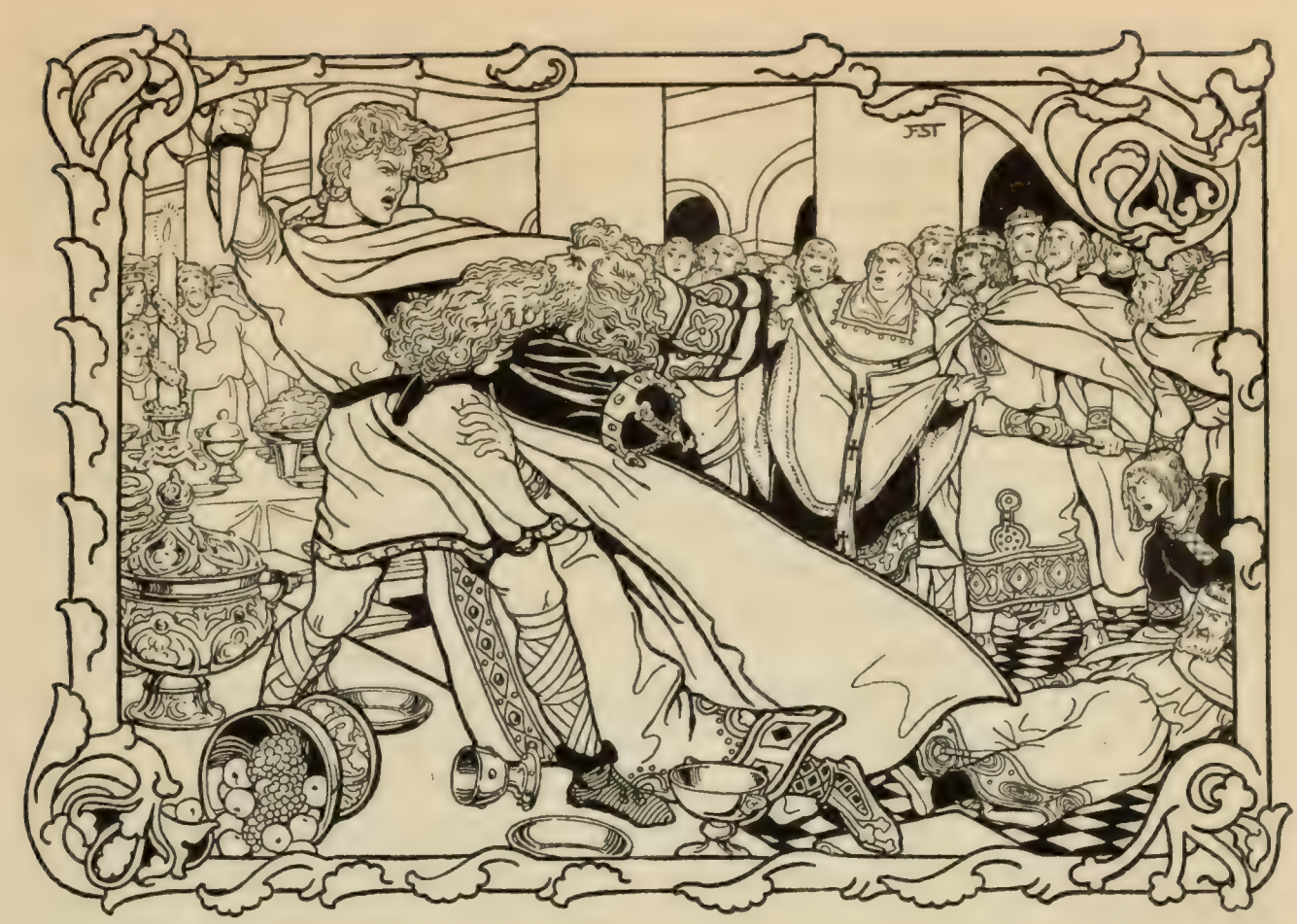
Mit dem ihr eigenen dämonisch wilden Humor äußert sich allerdings die Urme unzweideutig dahin, daß ihr die erste — bloß scheinbare — Beschwörung keine Mühe koste, daß sie bloß um des täuschenden Hokuspokus willen ‚falsche Kräuter' — d. h. solche ohne irgendwelche Zauberkraft — in ihren Kessel tue: ‚will der Rechte sie sich frei'n, lass' ich echten Zauber sein'. Sie kann in diesem einen besonderen Falle ihre Zauberkunst gern aus dem Spiele lassen, da der wirkliche Heinrich auf dem Platze ist und nur auf ihr Zeichen wartet, um als beschworenes ‚Gespenst' hervorzutreten. Daß aber der nun folgende ‚echte Zauber' für keinen der Beteiligten, nicht einmal für sie selbst, eine harmlose Sache sei, indem der Teufel als gefährlicher Bundesgenosse ihr dabei doch einmal das Genick brechen könnte; daß es sich dabei für sie um Energie und Besonnenheit und volle Hingabe an ihr verwegenes Werk handle, wird wiederum aus ihren eigenen Worten klar: ‚Jetzt besonnen, Zauber gewonnen! Leicht ist's nicht!' Ja im gegebenen Falle, den sie selbst nicht in seiner ganzen Komplikation beherrscht, da sie Walburgs verborgene Liebe zu Heinrich nicht kennt, bereitet ihr die Beschwörung offenbar noch ganz besondere Hindernisse, welche nur durch die rücksichtslose Unwiderstehlichkeit ihrer geheimnisvollen Zauberkünste überwunden werden. ‚Verdammt! Sch ergeburt! Katze heult und Kater murrt!' Unsichtbare dämonische Wesen, ihres Winkes gewärtig, sammeln sich gierig um den Kessel und werden von ihr zurückgescheucht, da es nicht die rechten seien; am Ende

wird derjenige Geist zum Vollstrecker ihres Auftrages angerufen, dem sie die für ihn bestimmte Libation in eine Vertiefung hinter dem gedeckten Tische gießt: es ist kein Geringerer als der Tod selbst (‚Dodamon'), der, in Verbindung mit der alpdruckverursachenden Mare, die Nebelgestalt, den Schatten des abwesenden Liebhabers heraufzwingt.

Die Gestalt erscheint, das von ihr aus dem Gürtel gezogene Messer bleibt zurück. Durchaus im Geiste der Sage; wie von einer bloßen Geistergestalt ein greifbares Gerät übrig bleiben kann, das Problem bleibt offen. Sicher nur, daß die Urme es nicht vorher ‚gestohlen' und nun heimlich untergeschoben hat. ‚Was ließ er zurück? Dort das spitz'ge Stück! Steck's ein, hüt' es fein, daß Messerspitz' nicht dich ritz'!' Das ist alles. In die der Geisterwelt eigenen Transsubstantiations- und Materialisationsgeheimnisse weiht uns der Dramatiker nicht näher ein, und er tut völlig recht daran, sie ganz beiseite zu lassen und uns nur das Ergebnis zu zeigen. So hat es auch Shakespeare in den entsprechenden Fällen wunderbarer, übernatürlicher Erscheinungen gehalten. Dem schlafenden Posthumus erscheint im ‚Cymbelin' Jupiter im Traum und hinterläßt auf seiner Brust das Täfelchen, auf welchem ihm in orakelhaft bildlicher Sprache die Lösung seines Schicksals verkündet wird. Der Erwachende findet das Kleinod und bewahrt es auf, wie Verena im ‚Kobold' ihren Talisman bewahrt, den ihr Seelchen im Schlafe beschert und den sie wachend auf ihrem Tische findet.

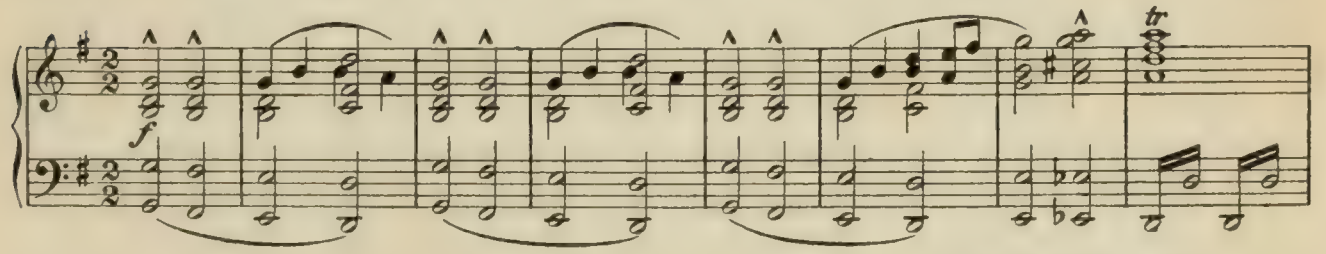
Hierher gehört die Betrachtung Kurt Meys in seiner Abhandlung über ‚Das Kunstwerk Siegfried Wagners': ‚Wer das Geheimnisvolle, das Mystische ganz aus der Kunst verbannt wissen will, der wird viele Kunstwerke nicht verstehen und folglich verwerfen müssen, auch sogenannte klassische. Darf denn ein Künstler gewisse Rätsel nicht ebensogut ungelöst lassen, wie es das Leben tut? Vermehrt es z. B. nicht gerade noch das Interesse an der, an und für sich schon geheimnisvollen Gestalt des Kurzbold im ›Sternengebot‹, wenn uns der Dichter über dessen Herkunft (mütterlicherseits!) im unklaren läßt? Wen stört es wohl, daß im ›Kobold‹ es mit dem Kobold ähnlich steht? Wer wird sich durch den Andreasnacht-Zauber im ›Bruder Lustig‹ abgestoßen fühlen, weil da Unmögliches wirklich wird? Soll denn das Kunstwerk etwa nur die Erscheinungen des wirklichen Lebens darstellen, oder nicht vielmehr den tiefen Sinn dieses Lebens zu Gemüte führen?'

‚Andreasnacht! Andreasnacht! hab' acht, wer da wacht!' Aus dem nächtlichen Zauberspuk des ersten Aktes treten wir in das helle Tageslicht des zweiten. Aber jener düstere Nachtspuk erstreckt sich mit seinen unheimlichen Wirkungen auch noch in den hellen Tag der nachfolgenden dramatischen Handlung hinein und will erst Schritt für Schritt überwunden sein. Es gehört schon ein echter ‚Bruder Lustig' dazu, eine heitere freie Siegfriednatur, um diese Überwindung bis auf den letzten Punkt zu führen, wo reine Seelen, befreit von allem Alpdruck, allem Teufelsqualm und allen Hexenkünsten, aufatmen im neugewonnenen Äther eines freudigen, rein menschlichen Lebens- und Liebesglückes. Das lehrt uns Siegfried Wagner in *seinem* ‚Bruder Lustig', unter gleichzeitiger dichterischer Vergegenwärtigung eines uralten deutschen Volksglaubens.



4.

Zur Quellengeschichte der Sage von Heinrich von Kempten.



Zu Bamberg war's:
der Kaiser mit seinem Gefolge
beim Hochamt weilte im Dom.
(‚Bruder Lustig'.)

wei ursprünglich getrennte Sagen, die von der ‚Andreasnacht' und die von Heinrich von Kempten, sind in Siegfried Wagners ‚Bruder Lustig' zu einem von nun an untrennbar einheitlichen Ganzen verschmolzen.

Für gewöhnlich wird als einzige Quelle für die letztere Überlieferung die in den Grimmschen ‚Deutschen Sagen' sub Nr. 466 enthaltene von ‚Otto mit dem Bart' angenommen. Hiernach sei Heinrich von Kempten ein schwäbischer Ritter gewesen und als Begleiter des jungen Herzogs von Schwaben von dort nach Bamberg herübergekommen. ‚An des Kaisers Hofe', so berichtet die Sage, ‚diente dazumal ein edler und wonnesamer Knabe, sein Vater war Herzog in Schwaben und hatte nur diesen einzigen Erben. Dieser

schöne Jüngling kam von ungefähr vor die Tische gegangen, griff nach einem linden Brot mit seinen zarten, weißen Händen, nahm es auf und wollte essen, wie alle Kinder sind, die gerne in hübsche Sachen beißen, wonach ihnen der Wille steht. Wie er nun ein Teil des weißen Brotes abbrach, ging da mit seinem Stabe des Kaisers Truchseß, welcher die Aufsicht über die Tafel haben sollte; der schlug zornig den Knaben aufs Haupt, so hart und ungefüge, daß ihm Haar und Haupt blutig ward. Das Kind fiel nieder und weinte heiße Tränen, daß es der Truchseß gewagt hätte, es zu schlagen. Das ersah ein auserwählter Held, genannt Heinrich von Kempten, der war mit dem Kinde aus Schwaben gekommen und dessen Zuchtmeister; heftig verdroß es ihn, daß man das zarte Kind so unbarmherzig geschlagen hatte, und fuhr den Truchsessen, seiner Unzucht wegen, mit harten Worten an. Der Truchseß sagte, daß er kraft seines Amtes allen ungefügen Schälken am Hofe mit seinem Stabe wehren dürfe. Da nahm Herr Heinrich einen großen Knüttel und spaltete des Truchsessen Schädel, daß er wie ein Ei zerbrach, und der Mann tot zu Boden sank.'

Der weitere Verlauf der Erzählung, die am Ostermorgen sich zuträgt, während der Kaiser sich mit all seinen Fürsten zur feierlichen Messe im Münster befindet, ist bekanntlich der, daß der Kaiser, aus der Messe zurückkehrend, den blutigen Estrich gewahrt und mit Unwillen erfährt, was sich zugetragen. ‚Heinrich von Kempten wurde auf der Stelle vorgefordert, und Otto, von tobendem Zorn entbrannt, rief: ›daß mein Truchseß hier erschlagen liegt, schwöre ich an euch zu rächen! Sam mir mein Bart!‹ Als Heinrich diesen teuren Eid ausgesprochen hörte und sah, daß es sein Leben galt, faßte er sich, sprang schnell auf den Kaiser los und begriff ihn bei dem langen roten Barte. Damit schwang er ihn plötzlich auf die Tafel, daß die kaiserliche Krone von Ottos Haupte in den Saal fiel, und zückte — als die Fürsten, den Kaiser von diesem Wütenden zu befreien, herzusprangen — sein Messer, indem er laut ausrief: ›Keiner rühre mich an, oder der Kaiser liegt tot hier!‹ Alle traten hinter sich; Otto, mit großer Not, winkte es ihnen zu; der unverzagte Heinrich aber sprach: ›Kaiser, wollt ihr das Leben haben, so tut mir Sicherheit, daß ich genese.‹ Der Kaiser, der das Messer an seiner Kehle stehen sah, bot alsbald die Finger in die Höhe, und gelobte dem edlen Ritter bei kaiserlichen Ehren, daß ihm das Leben geschenkt sein solle.'

Anläßlich der Nürnberger Aufführung des ‚Bruder Lustig' (17. Februar 1906) ging nun einer Nürnberger Zeitung[1] von einem ihrer in Mittelfranken ansässigen Abonnenten die interessante Mitteilung zu: daß in dem Festsaale des neuen Schlosses der Grafen zu Pappenheim in dem kleinen fränkischen Städtchen Pappenheim an der Altmühl fünf Szenen aus der Geschichte des gräflich Pappenheimschen Geschlechtes (früher von Kalden oder Kaladin genannt) in sog. Camayenmanier dargestellt seien, von denen die eine aus dem Leben des Grafen Heinrich I. von Kalden, Marschalls am Hofe Kaiser Otto I., sich durchaus mit dem Inhalte der Erzählung im ersten Akte des ‚Bruder Lustig' decke. Auf unsere nähere Erkundigung erhielten wir durch die Gefälligkeit der gräflich Pappenheimschen

[1] ‚Nürnberger General-Anzeiger' Nr. 76 vom 30. März 1906.

Domanialkanzlei die genauere Bestätigung der obigen Notiz. Das Bild selbst, um welches es sich handelt, ist nicht alt; es stammt erst aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts (1819—22), zu welcher Zeit das sog. ‚Neue Schloß', an Stelle eines schon mehrere Jahrhunderte bestandenen älteren Schlosses durch Klenze errichtet wurde. In dem Haupt- und Festsaal dieses neuen Schlosses finden sich unterhalb des Plafonds an den Seiten die oben erwähnten fünf Szenen in Camayenmanier, und zwar der Zeitfolge nach:

1. Die Szene des ‚Bruder Lustig' am Hofe Kaiser Ottos mit dem Bart, als deren Held hier einer der Stammväter des Pappenheimschen Geschlechtes, Marschall Heinrich I. von Kalden, angenommen wird.
2. Marschall Heinrich VII. kündigt dem Grafen Rudolf von Habsburg im Feldlager vor Basel seine Wahl zum Könige an.
3. Graf Gottfried Heinrich fällt in der Schlacht bei Lützen am 7. November 1632.
4. Der Reichserbmarschall in seiner Funktion bei der Kaiserkrönung in den Haferhaufen sprengend.[1]
5. Der Tod des Grafen Friedrich August in einem Reiterangriffe in der Schlacht von Collin am 17. Juni 1757.

Ob nun namentlich die älteren dieser geschichtlichen Szenen bereits in dem abgebrochenen (oder nur als Ruine vorhandenen) alten Schlosse als Wandgemälde bildlich dargestellt waren und die im neuen Schlosse ausgeführten Bilder Kopien jener vorausgesetzten älteren sind oder nicht, das geht aus den darauf bezüglichen Akten nicht hervor; es besteht darüber unseres Wissens auch keine direkte mündliche Überlieferung. Es kann daher nur vermutet, nicht bewiesen werden; doch glaubt unser Gewährsmann, diese Annahme nicht verwerfen zu dürfen.

Das Bild selbst stellt in einer altertümlichen Säulenhalle im romanischen Stil, den erschlagenen Truchseß mit inbegriffen, elf Personen in einer Situation von lebhafter dramatischer Bewegung dar. Am Boden liegt im Vordergrunde noch immer der Truchseß, obgleich die Gäste schon um die Tafel gruppiert sind; links von ihm an einer Säule lehnt, nachdem er erschrocken einen Schritt zurückgetreten ist, der junge Herzog von Schwaben, bartlos, mit wallendem blonden Haar. Den Mittelpunkt nimmt die bewegte Szene selbst ein: des Kaisers mächtige Gestalt auf seinem Stuhle zurückgeschleudert, nur noch mit dem einen Fuß den Boden berührend, die Krone im Begriff, ihm vom Haupte zu fallen, um auf den Teppich unter seinen Sitz zu rollen; vor ihm mit starkem Griff seinen Bart packend, in heftiger Bewegung vorgebeugt — ebenfalls, wie der Kaiser selbst, mit auf die Schultern wallendem Haar — Marschall Heinrich von Kalden, mit fliegendem Mantel, das Schwert an der Seite, die mit dem Messer bewehrte Rechte nicht sichtbar;

[1] Vgl. Goethes Schilderung der Krönungsfeierlichkeiten: ‚Vor allen schwang sich nun der schöne schlanke Erbmarschall auf sein Roß; er hatte das Schwert abgelegt, in seiner Rechten hielt er ein silbernes gehenkeltes Gemäß, und ein Streichblech in der Linken. So ritt er in den Schranken auf den großen Haferhaufen zu, sprengte hinein, schöpfte das Gefäß übervoll, strich es ab und trug es mit großem Anstande wieder zurück. Der kaiserliche Marstall war nunmehr versorgt.' (Wahrheit und Dichtung, 5. Buch).

am Tiſche, einer noch ſitzend, zwei erhoben, der vierte im Begriff ſich zu erheben, die fürſtlichen Tafelgenoſſen, mit dem Ausdruck des Schreckens über das Ungeheure des Vorganges. Auf der linken Seite zwei aufwartende Diener, von denen der eine, mit beiden Händen eine Schüſſel mit Speiſen tragend, ebenfalls einen Schritt zurückprallt, während der andere bei dieſem Anblick die Flucht ergreift.

Gleichzeitig wurde uns in entgegenkommendſter Weiſe der auf das Bild bezügliche, nachſtehende Auszug aus der Familienchronik der Grafen zu Pappenheim[1] mitgeteilt:

Quidam juvenis, filius Ducis Sueviae, ob frustum placentae de mensa in die Paschae subtractum corrigebatur a dapifero. Quod videns Hainricus de Calatin, Marescalcus aulae imperialis, injuriam hanc ulciscitur, dapiferumque occidit. Imperator vero hoc factum aegre ferens securi Marescalcum percuti jussit contra honorem festi. Ille veniam petiit; qua non data a Caesare Marescalcus apprehendit Caesarem cum barba, atque in terram projecit. Caesar cogitans, quod diem festum temere judicando violasset, remisit poenam; laudavitque Hainricum Marescalcum immunemque fore jussit.

Ein junger Mann, der Sohn des Herzogs von Schwaben, wurde, weil er am Oſtertag ein Stück Kuchen vom Tiſche wegnahm, vom Truchſeß gezüchtigt. Dies erblickend, rächt der Reichsmarſchall Heinrich von Kalden (Kaladin)[2] das Unrecht und erſchlägt den Truchſeß. Der Kaiſer aber, über die Tat ergrimmt, befahl, den Marſchall — gegen die Ehre des Feſttags — mit dem Beil hinzurichten. Dieſer bat um Gnade; da ſie ihm aber verweigert wird, ergreift er den Kaiſer beim Barte und wirft ihn zu Boden. In Erwägung deſſen, daß er durch ſein unüberlegtes Todesurteil das Feſt verletzt, erließ ihm der Kaiſer die Strafe; er lobte den Marſchall Heinrich und befahl, daß er ſtraflos bleiben ſollte.

Mit dieſem glimpflichen Ausgang ſtimmt nun freilich die alte Sage nicht überein. Nachdem nämlich der Kaiſer dem Ritter ſein Leben zugeſichert, heißt es weiter: ‚Heinrich, ſobald er dieſe Gewißheit hatte, ließ den roten Bart aus ſeiner Hand und den Kaiſer aufſtehen. Dieſer ſetzte ſich aber ungezögert auf den königlichen Stuhl, ſtrich ſich den Bart, und redete in dieſen Worten: ›Ritter, Leib und Leben hab' ich euch zugeſagt; damit fahrt eurer Wege, hütet euch aber vor meinen Augen, daß ſie euch nimmer wiederſehen, und raumet mir Hof und Land! Ihr ſeid mir zu ſchwer zum Hofgeſind, und mein Bart müſſe immerdar euer Schermeſſer meiden!‹ Da nahm Heinrich von allen Rittern und Bekannten Urlaub, und zog gen Schwaben auf ſein Land und Feld, das er vom Stifte zu Lehen trug; lebte einſam und in Ehren.‘ Späterhin, als Lehensmann des Abtes von Kempten, wird er wider ſeinen Willen auf ſeinen Dienſteid zu einem Heerzug nach Welſchland entboten. Er meidet des Kaiſers Antlitz und läßt ſich ſein Zelt

[1] Matthäus a Pappenheim, De origine et familia illustrium dominorum de Calatin, qui hodie sunt domini a Pappenheim etc. (ed. a Joh. a Pappenheim 1553) Cap. LI: Marescalcus Henricus. — [2] Die Kaladine, ſpäter Grafen zu Pappenheim, hatten ſeit 940 erblich das Reichsmarſchallamt inne.

ein wenig seitwärts vom Heere schlagen. ‚Eines Tages lag er da und badete in einem Zuber, und konnte aus dem Bad in die Gegend schauen. Da sah er einen Haufen Bürger aus der belagerten Stadt kommen, und den Kaiser dagegen reiten zu einem Gespräch, das zwischen beiden Teilen verabredet worden war. Die treulosen Bürger aber hatten diese List ersonnen; denn als der Kaiser ohne Waffen und arglos zu ihnen ritt, hielten sie gerüstete Mannschaft im Hinterhalte, und überfielen den Herrn mit frechen Händen, daß sie ihn fingen und schlügen. Als Herr Heinrich diesen Treubruch und Mord geschehen sah, ließ er Baden und Waschen, sprang aus dem Zuber, nahm sein Schild mit der einen, sein Schwert mit der anderen Hand, und lief bloß und nackend nach dem Gemenge zu. Kühn schlug er unter die Feinde, tötete und verwundete eine große Menge, und machte sie alle flüchtig. Darauf löste er den Kaiser seiner Bande und lief schnell zurück, legte sich in den Zuber und badete nach wie vor.‘ Daran schließt sich dann die Versöhnung.

Kaiser Otto läßt seinen Befreier aufspüren. ‚Nun wußten wohl einige, daß es Heinrich von Kempten gewesen war, doch fürchteten sie, den Namen dessen auszusprechen, dem der Kaiser den Tod geschworen. Mit dem Ritter, antworteten sie, steht es so, daß schwere Ungnade auf ihm lastet; möchte er deine Huld wieder gewinnen, so ließen wir ihn vor dir sehen. Da nun der Kaiser sprach: ›und wenn er ihm den Vater erschlagen hätte, solle ihm vergeben sein‹, nannten sie ihm Heinrich von Kempten. Otto befahl, daß er alsobald herbeigebracht würde; er wollte ihn aber erschrecken und übel empfahen.‘ Somit gebärdet er sich anfangs zornig, dann aber lacht er hell auf, heißt den auserwählten Helden tausendmal willkommen und küßt ihm Stirn und Wangen. Auch gedenkt die Sage dessen, daß er den einfachen Ritter wegen seiner Kühnheit zu hohen Ehren brachte, nur seiner Beziehung zu dem Geschlechte der Herren von Kalden, späteren Grafen zu Pappenheim wird mit keinem Worte gedacht, so daß die Familien- oder Geschlechtstradition hier ein neues Moment hinzufügt, dessen nähere Verfolgung — und somit die Ergründung des Zusammenhanges zwischen Heinrich von Kempten und dem Reichsmarschall Heinrich von Kalden — wir anderen überlassen müssen. Sicher ist nur, daß die Pappenheimische Tradition allermindestens bis auf das Jahr 1553 zurückreicht, wo sie zuerst aufgezeichnet, bzw. gedruckt wurde.

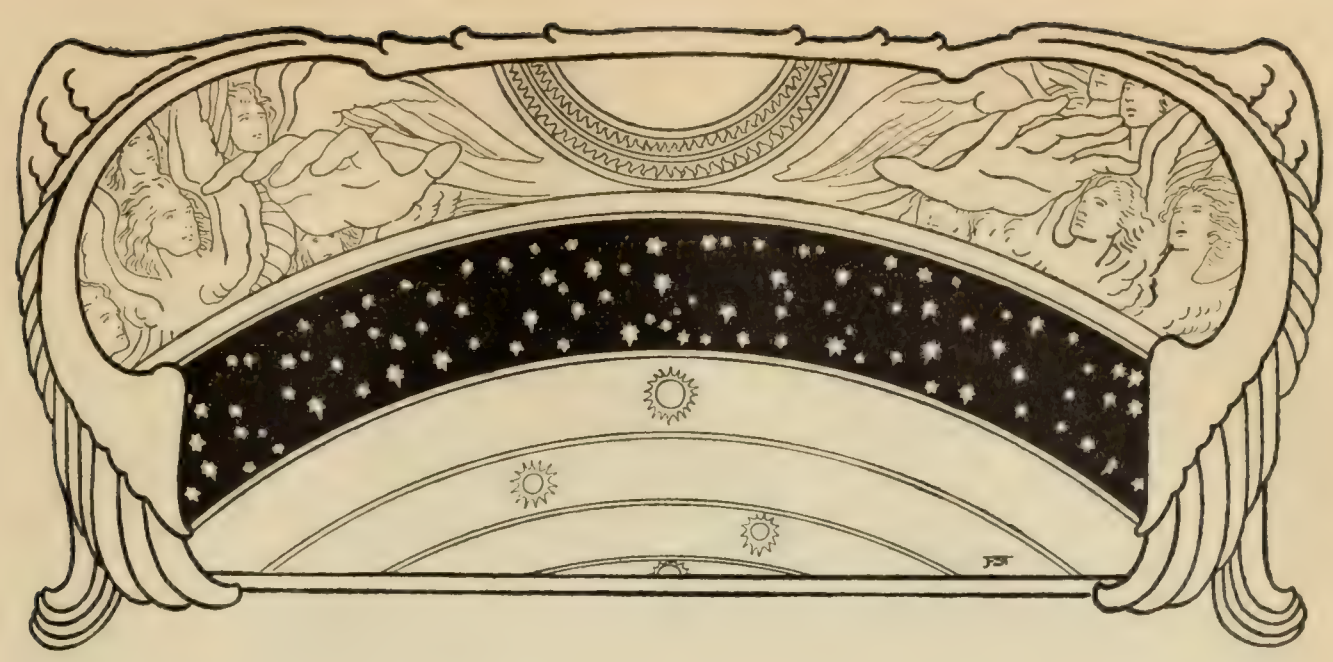
Kürzlich (1906) verwies uns Hans v. Wolzogen auf eine Stelle in Goethes ‚Reiſe am Rhein, Main und Neckar', die unwillkürlich an die Stimmung im großen Monolog Heinrichs im 2. Aufzug und an ſeinen auf das Chriſtkind bezüglichen Ausſpruch ‚auch ein Bruder Luſtig' erinnert:

> ‚Anmutig und einzig war ein Jeſuskind, ein großes Kreuz haltend und das Marterinſtrument freundlich anblickend. ›Ach!‹ rief ein zartfühlender Zuſchauer, ›iſt nicht jedes Kind, das fröhlich in die Welt hineinſieht, in demſelben Falle!‹ Sie hatten es in einen Goldſtoff gekleidet, und es nahm ſich, als Jugendfürſtchen, gar hübſch und heiter aus.'

V.

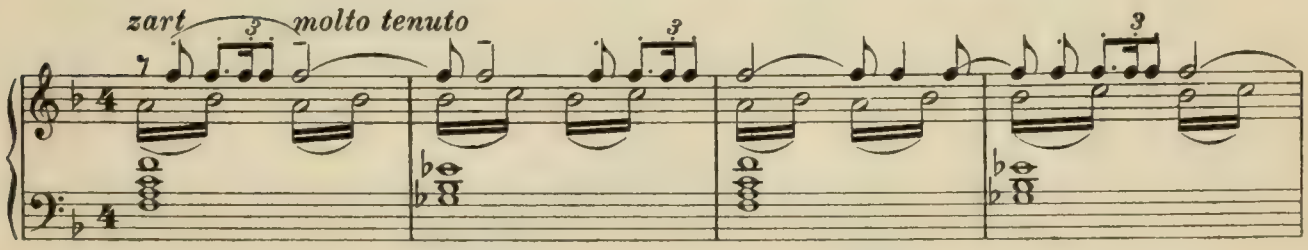
Sternengebot.

1. Allgemeines über Sternenglauben und Sterndeutung.
2. Übersicht über die dramatische Handlung des ‚Sternengebots‘.
3. Einige Goethesche Gedanken in ihrer Anwendung auf die Dichtung Siegfried Wagners.
4. Über den Ausgang der Handlung in Siegfried Wagners ‚Sternengebot‘. Eine Gelegenheitsbetrachtung.



1.

Über Sternenglauben und Sterndeutung.



I.

Ob an Sterne der Glaube, an nächtliche Zeichen,
an des Fonichs Kraft, an des Kobolds Schleichen:
all' Eins, wie du den Wahn benennst,
genug, daß du es dein Schicksal wähnst.

(‚Sternengebot'.)

Die Sterndeutung galt bis ins Reformationszeitalter hinein als die göttlichste Kunst des Menschen. Sie war die Grundwissenschaft jener Zeit, die Voraussetzung für alle anderen. Unter den Gelehrten, die sie vertraten, glänzen Namen wie Melanchthon und Kepler. Melanchthons Vorlesungen über Astrologie an der Universität Wittenberg machten bei seinen Hörern und Lesern ein so großes Glück, daß sie bei ihrem nachmaligen Erscheinen in Buchform eine Reihe von Auflagen erlebten. An den Universitäten Bologna und Padua gab es besondere Lehrstühle für diese geheimnisvolle Wissenschaft. Nicht anders war das Verhältnis in Frankreich und England. Als Lord Francis Bakon, der große Herold und Vorkämpfer der modernen Naturwissenschaft, sich i. J. 1623 über die Sterndeutung aussprach, war er weit davon entfernt, sie zu verwerfen; er verlangte

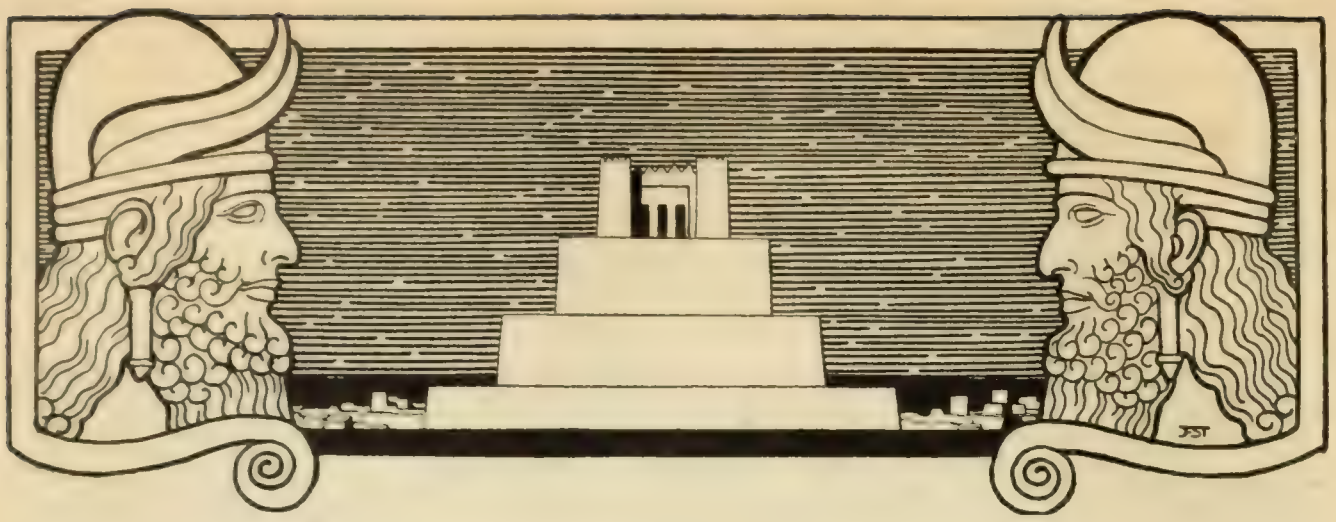
nur ihre Reformierung. Aber er hielt an der Möglichkeit fest, daß große irdische Begebenheiten, wie Überschwemmungen, Völkerwanderungen, Seuchen, Kriege, Aufruhr und Tod von Königen mit den Planeten in Verbindung stünden und aus ihrem Stande berechnet werden könnten. Der berühmte Astronom Kepler verfaßte Kalender mit Wettervoraussagen und historischen Prophezeiungen nach den Sternen. Bis zu seinem Tode fuhr er fort Horoskope zu stellen: eines der letzten von ihm gestellten war das Horoskop Wallensteins, der sich deshalb zuerst als 25jähriger Jüngling an ihn wandte und bis zu Keplers Tode (1630) mit ihm in enger Beziehung blieb. Selbst auf sein Zögern bei dem letzten entscheidenden Unternehmen scheint Keplers Warnung, daß der März 1634 für ihn gefährlich sein werde, nicht ohne Einfluß gewesen zu sein.

‚Der astrologische Aberglaube', schreibt Schiller, ‚ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung lehrt, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation usw. haben; man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen, und es läßt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört. Findet doch der Astronom überall Störungen eines Gestirns durchs andere; ist doch der Philosoph genötigt, eine Wirkung auf das Entfernteste anzunehmen: so darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung auf das Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen.' Die Sterndeutung war ein Versuch, das Leben als eine Einheit, als eine von oben nach unten wirkende, von Gott ausgehende Bewegung zu verstehen.

Das erste, was man heutzutage für die berühmtesten Astronomen der Vergangenheit glaubt tun zu müssen (bemerkt der berühmte dänische Forscher Troels Lund in seinem Buche über ‚Himmelsbild und Weltanschauung'), ist, sie von dem Verdachte zu reinigen, als hätten sie diesem Aberglauben ihrer Zeit gehuldigt. Man hat ihnen sogar einen Dienst zu erweisen geglaubt, wenn man sie in diesem Punkt als Betrüger hinstellte, wenn man dadurch nur dem entgehen konnte, daß sie selbst die Betrogenen sollten gewesen sein. Derartige Schlüsse verraten indes einen sehr verkehrten Gedankengang. ‚Wenn ein Denker von heute behaupten wollte, daß alles, was wir Leben nennen, sich auf Ätherschwingungen reduzieren lasse, würde er wahrscheinlich sicher sein, eine Anzahl Gesinnungsgenossen zu gewinnen. Dies ist indessen nur der moderne Ausdruck für ungefähr dieselbe Vorstellung, welche, gewiß in etwas plumperer naiverer Form, der Sterndeutung zugrunde lag.' Handelte es sich doch um die Vorstellung einer Bewegung, die von Gott selbst ausging, der, über dem achten Himmel, dem Fixsternhimmel thronend, zunächst diesen selbst, und hiermit die sieben anderen Himmelssphären in Schwingungen versetzte: von hier aus, von der äußersten Peripherie, pflanzte sich die Bewegung fort bis in die Mitte der Welt, hinunter nach der Erde, nach der Welt der ‚vier Elemente', und erregte hier alle die unendlich vielen Bewegungen, welche vom Wechsel der Jahreszeiten, von Ebbe und Flut an bis zu dem Steigen und Fallen der Lebenssäfte in Menschen, Tieren und Pflanzen das bedingten, was man ‚Leben' nennt. So erschien die Sternkunde nicht nur als Hilfsmittel, um Weltenräume und Zeitenflucht, sondern um das Leben selbst mit all seinen Vorgängen im tiefsten Grunde erst zu verstehen.

‚Man nenne', fährt daher der soeben angeführte Gelehrte fort, ‚diese Weltanschauung religiös, wissenschaftlich, phantastisch, wie man will. Gewiß ist, daß dies der Rausch war, in den die jungen europäischen Völker gerieten, als sie den eingeschenkten Mischtrank zum Munde führten, den neuen Sinn für die Natur, die Bildung des Altertums, das Erbe der Araber, alles zusammengeschüttelt' ...

Wir sind in den vorstehenden Betrachtungen der geheimnisvollen Schwester der Gestirnkunde, der Astrologie, von ihrem schließlichen Ziel- und Endpunkt, ihren letzten Ausläufern, ausgegangen, um zu zeigen, wie kurz verhältnismäßig die Zeitspanne ist, die uns von ihren ‚abergläubischen' Vorstellungen trennt. Um aber nach Feststellung dieser allgemeinen Gesichtspunkte zu ihrem fern entlegenen Ausgangspunkt zu gelangen, genügt es nicht, ins tiefe Mittelalter, auch nicht, ins griechisch-römische Altertum zurückzutreten. Der Glaube, die Sehnsucht, der grübelnde Verstand endloser Generationsreihen der Menschheit hatte durch alle Zeiträume hindurch immer wieder den Blick nach oben gerichtet, um das schweigende Funkeln der Millionen himmlischer Lichter, die lautlos in stummer Majestät, erhaben über die irdische Vergänglichkeit, gleichmäßig ihre Bahnen durch die Himmelsräume zogen, — zum *Reden* zu bringen, ihnen nicht allein ihre eigene Gesetzmäßigkeit, sondern die Geheimnisse des irdischen Daseins abzufragen.



II.

Was sollen uns Sterne?
Wer kennt ihren Willen?
(‚Sternengebot.')

Nicht in den dichten Wäldern Germaniens, die nur auf einsamen Felsenhöhen, in den breiten Lichtungen der Höfe oder auf seltenen abgeholzten Waldesstrecken und unbetretbaren Sümpfen einen freien Blick auf die gestirnte Himmelswölbung offen ließen, hat der Glaube an die Sterne seine eigentliche Heimat gehabt, weshalb er auch in den germanischen Mythen eine verhältnismäßig geringere Rolle spielt. Es ist ein längst überwundener Irrtum, wenn vor drei Vierteljahrhunderten Finn Magnusen eine konsequent durchgeführte astronomische Deutung dieser Mythen versuchte (vgl. Simrock, Mythologie, S. 3). Auf den asiatischen Ebenen Assyriens und Babyloniens, bei den alten Chaldäern war dieser Glaube ursprünglich zu Hause. Auf diesen weit ausgedehnten Flächen lenkte ganz unwillkürlich jene darüber sich spannende erhabene Himmelswölbung, mit der geheimnisvoll schimmernden Pracht ihrer nächtlich blitzenden Lichter, beständig das Auge auf sich und lud den denkenden Geist zu sinnender Betrachtung ein. ‚Wir sind ungeschulte Astrologen', sagt noch der, von seiner asiatischen Urheimat weit abgeirrte Zigeuner in Cervantes' Preziosa, ‚aber da wir fast immer unter freiem Himmel schlafen, so wissen wir stets, welche Stunde des Tages oder der Nacht es sei.' Am Euphrat und Tigris waren die Beobachtungsverhältnisse fast immer günstig und jeder, der auf einer Karawanenreise schlaflos ab und zu es versucht hatte, an der einzigen Uhr der Nacht, dieser sternbesäten Kuppel, die Zeit abzulesen, mußte vor allem auf die fünf Planeten (außer Sonne und Mond) mit ihren rätselhaften Abweichungen in Licht und Bahn aufmerksam geworden sein.

Die klar durchsichtige Atmosphäre des Südens zeigt die Fülle der Gestirne ohnehin nicht eigentlich als befestigte Lichter an der Decke des Himmelsdomes, sondern gleichsam frei schwebend, als ein großes über die ganze Wölbung ausgespanntes Netz oder Gewebe, in strahlend weißem Licht. Von allen übrigen Himmelslichtern aber unterschieden sich die fünf Planeten auffällig durch ihre besonderen Färbungen: der eine rötlich, der andere

bläulich oder grünlich erschimmernd, dazu durch ihren unregelmäßigen, durch keine Berechnung, keine mathematische Figur zu erfassenden Gang. Bald rückten sie vorwärts, bald schienen sie stillzustehen oder liefen sogar eine Zeitlang rückwärts, so daß sie scheinbare Schleifen oder Schlingen am Himmelsgewölbe bildeten. Nicht nur dem unkundigen Beobachter mußten sie dadurch rätselhaft unerklärlich erscheinen, sondern in noch höherem Grade selbst dem kundigsten Chaldäer. Solange man voraussetzte, die Erde sei der ruhende Mittelpunkt des Universums und die anderen Weltkörper nur um ihretwillen da, mußte man, vom Augenschein gedrängt, ihre seltsamen Scheinbewegungen als wirkliche betrachten. Diese verworrenen Wege konnten nur auf eine Art erklärt werden: als Äußerungen bewußter Willkür, mithin eines eigenartig selbständigen Lebens. In den unregelmäßigen Bahnen der Planeten lag der astronomische Beweis für ihre Beseeltheit, für ihre unmittelbare Göttlichkeit.

Sonne und Mond spinnen mit ihren regelmäßigen Bahnen gleichsam die festen Längs- und Querfäden jenes weit ausgespannten Netzes; die fünf anderen bewirken darin das Wechselvolle, scheinbar Zufällige. Alle sieben vereinigt weben mit ihrem Gange über den Himmel lautlos die Fäden des Schicksals, des gesamten Erdendaseins: ‚Spinne Nacht das Schicksal webt.‘ Von ihnen hängen nicht allein Sommer und Winter, Regen und Dürre, sondern auch Leben und Tod eines jeden einzelnen Wesens, sein Aussehen, seine Anlagen, Verhältnisse und Schicksale ab; so wie sie diese durch ihre Stellung in der Stunde seiner Geburt bestimmt haben, so wird es, so lebt es, so entwickelt es sich, so vergeht es nach dem gleichen Gesetz:

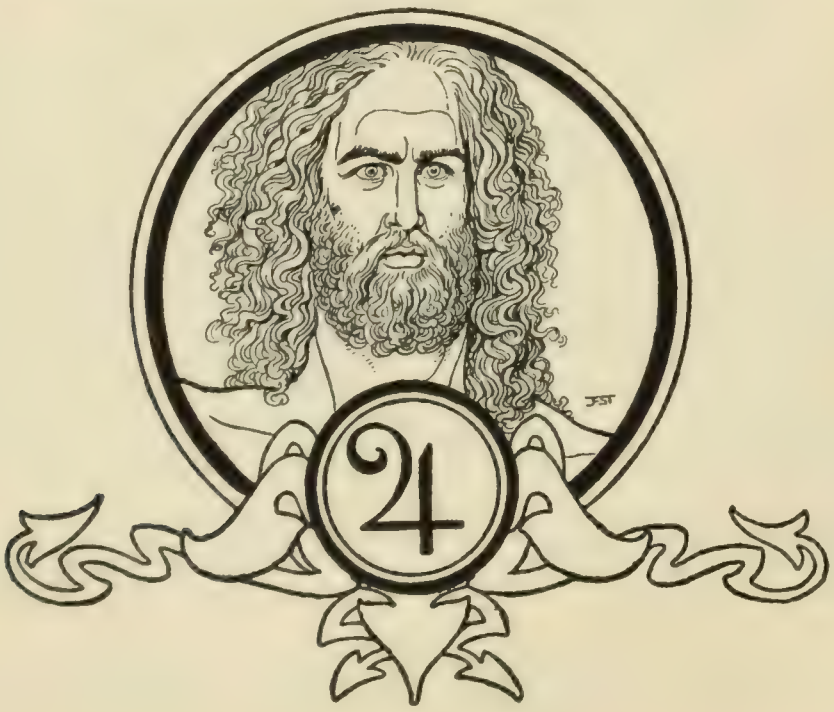
‚Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
bist alsobald du fort und fort gediehen
nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen.‘

Der Charakter der assyrisch-babylonischen Religion gibt sich hiermit auf den ersten Blick und in scharf ausgesprochener Weise als eine Gestirnreligion zu erkennen.[1] Die Gestirne sind nach ihrer Lehre die hauptsächlichste Offenbarung der göttlichen Macht, an der man ihr Walten und ihre Absichten am deutlichsten wahrnehmen kann. Nicht in den himmlischen Körpern selbst erblickte sie die waltende Gottheit; alles Seiende, alles Sichtbare und Unsichtbare war ihr ganz ebenso ein Ausfluß oder ein Bestandteil des göttlichen Wesens. Es gab neben ihnen, in den größten wie den kleinsten Dingen, noch andere Offenbarungsformen der großen göttlichen Macht; die Sterne aber galten als ihre vornehmlichste und höchste Offenbarung: der Sternenhimmel als das große Buch, in dem die Geschichten von Himmel und Erde und allem, was auf dieser ist, verzeichnet sind und aus dem man sie folgerecht auch ablesen können muß. Darum ist für den

[1] Vgl. hierzu H. Winckler, Die babylon. Kultur in ihren Beziehungen zur unsrigen (Leipzig, Hinrichs 1902) und desselben Autors ‚Himmels- und Weltenbild der Babylonier‘ in den ‚Gemeinverständlichen Darstellungen des alten Orients, herausgegeben von der Vorderasiatischen Gesellschaft‘, 3. Jahrgang.

Babylonier die Wissenschaft von den Sternen die höchste, die Wissenschaft der Wissenschaften. Sie zeigt ihm den göttlichen Willen, sie lehrt ihn, wie sich dieser überall sonst offenbart. Alle irdischen Einrichtungen müssen deshalb ein Abbild der himmlischen sein: was da oben vorgeschrieben ist, muß auch hier unten eingerichtet werden: das Bild eines geordneten Staatswesens muß genau dem himmlischen Vorbilde entsprechen. Freilich, es war ein anderes Ding um die bloße Forderung dieses Ablesens und ein anderes um die Frage, wie weit dies zu erreichen wäre. Mit dem Versuche dazu, mit der Anwendung der großen Siebenzahl nicht allein auf die Zeiteinteilung, die Planetenwoche anstatt der früheren Fingerwoche (zu fünf Tagen), sondern auf die gesamte Natur mit ihren mannigfachen Erscheinungen, unter anderem die Metalle, war die Kunst, die Wissenschaft begründet, welche durch Jahrtausende in der gesamten Kulturwelt aller Aufmerksamkeit gefesselt und als die höchste menschliche gegolten hat.

Die assyrisch-babylonische Religion endete in Astronomie. Ihre Priester mußten in erster Reihe sternkundig sein: ihr Wissen war im buchstäblichsten Sinne Himmelskunde. Die chaldäische Betrachtungsweise wurde darum allmählich die herrschende, und sie mußte unüberwindlich sein, solange die Voraussetzungen für ihre Wahrheit unverrückt bestanden. Ihre Herrschaft hielt sich bis ungefähr 1600 n. Chr. und darüber hinaus: ‚sie führte einen Zauberstab in ihrer Hand, welcher ihr den Sieg sicherte; denn — sie brachte die Sterndeutung mit sich'. Überall, wo sie ihren Einzug hielt, kennzeichnete diese Weltanschauung die von ihr Unterworfenen zunächst durch ihre heilige Siebenzahl, gegen welche z. B. bei den Griechen deren ursprüngliche Dekadenwoche zurücktrat. Dazu besaß sie Schmiegsamkeit genug, um sich jeder Glaubensform anzuschließen, und selbst das Christentum, dessen erstem Ursprung der Stern chaldäischer Weisen geleuchtet, hat nichts Wesentliches an dem fertig Überkommenen geändert.



III.

ei weiterer Verfolgung unserer Betrachtung durch die Völkergeschichte treffen wir zunächst auf die Griechen. Ihr Weltbild war wie für die Sterndeutung zurechtgelegt. Seitdem man die phantastische Lehre des Pythagoras aufgegeben; seitdem man mit Aristoteles erklärte, daß sich innerhalb der Kugelrundung des Fixsternhimmels die sieben Planeten in wunderlich zusammengesetzten Bahnen bewegten, hatte man die Tür für die Sterndeutung und ihre Siebenzahl weit geöffnet. Alexander der Große hatte die uralte Babylon zu ihrer letzten glänzenden Höhe erhoben, mit seinem Tode war ihre Zeit zu Ende, von Stadt und Tempel waren bald nur noch Schutthaufen übrig. Die heimatlosen Priester vom Heiligtum des Bel zu Babel aber zerstreuten sich nach allen Richtungen; überallhin brachten sie ihre von Geschlecht zu Geschlecht angesammelten und vermehrten Kenntnisse, brachten sie den feurigen Glauben an die Kunst der Sterndeutung: aus Kleinasien und Griechenland wurde sie später nach Rom und Italien übergeführt, wo sie um die Kaiserzeit zur höchsten Anerkennung und Machtstellung gelangte.

Die Sterndeutung, welcher sich die ersten Christen anschlossen, war nicht die ältere, babylonische, sondern die jüngere, ägyptische: sie wählten sich den Tag der Sonne zum wöchentlichen Festtag. Zu Rom, wo beide Richtungen, die chaldäische und ägyptische, zusammenströmten, war der Boden dafür durch die Wirksamkeit der Augurn und Haruspices vorbereitet. Der Glaube an die Kunst dieser letzteren war im Schwinden begriffen: wenn einer von ihnen dem andern auf der Straße begegnete, lächelte er, der beiderseitigen Betrügerei sich wohl bewußt, das sprichwörtlich bekannt gewordene Augurnlächeln. Aber der Drang nach der Zukunft war lebendig, wie vorher; die Sterndeutung kam dem Bedürfnis entgegen; sie kam wie ein neues Evangelium. Schon vor der Zeit der Kaiser standen ganze Banden von Astrologen, Chaldäern oder Magiern, auch wohl ‚Mathematiker' genannt, am Forum oder gingen auch in die Häuser, um zu weissagen und aus der Konstellation der Gestirne die Geschicke der Menschen zu bestimmen. In römischen Patrizierfamilien war es Brauch, bei der Geburt oder Hochzeit eines Kindes sofort durch einen ‚Mathematiker' das Horoskop des Betreffenden stellen zu

lassen. Dabei bedienten sich die Chaldäer gewisser Kalendertabellen, in denen der Auf- und Untergang, die Bewegung und Entfernung der Gestirne für jeden Tag angegeben war. Um dies auf die Geburtsstunde zurückzuführen, gab es wiederum Rechentabellen, aus denen sie außerdem auch die für irgendein Vorhaben günstige Zeit des Beginnens einer Unternehmung berechneten. Waren gleich die gewerbsmäßig Ausübenden der geheimnisvollen Kunst zum großen Teil Betrüger und hören wir demgemäß die alten Autoren vielfach von der Nichtigkeit und Unzuverlässigkeit ihrer Wissenschaft sprechen: so findet sich doch daneben selbst bei den durch sittlichen Ernst Hervorragendsten unter diesen letzteren eine Hinneigung zum Glauben an ihre Kunst. Aus diesem Grunde blieb der Zulauf zu ihnen zahlreich und ihr Einfluß für den jedesmaligen Machthaber gefährlich. Daraus erklärt sich das stets erneute Verbot gegen sie und ihre Ausweisung aus Rom und Italien, selbst ihre gelegentliche Bestrafung mit dem Tode. Doch konnte dies alles weder den Glauben an sie, noch ihre Befragung ausrotten, zumal da die Kaiser selbst mit Übertretung der eigenen Gebote vorangingen.

Die ersten Kaiser, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, standen alle mit Sterndeutern in mehr oder minder offenkundiger Verbindung. Berühmt war namentlich der Chaldäer Thrasyllus, der Freund des Tiberius. Von letzterem, wie von anderen römischen Kaisern, wird berichtet, er hätte selbst die Kunst der Sterndeutung studiert, um jeden entdecken und durch Ermordung beseitigen zu können, dessen Horoskop irgend auf ihn als einen gefahrdrohenden Nebenbuhler oder einen Nachfolger auf dem Kaiserthron deutete. In gleicher Eigenschaft, als Vertraute der Mächtigen, tauchen daher bis in die späteste römische Kaiserzeit die ‚Mathematiker' immer wieder auf; womit sich denn der Ausspruch des Tacitus erfüllt: dieses ‚den Machthabern untreue, die Hoffenden täuschende unzuverlässige Geschlecht werde im römischen Reich (in nostra civitate) immer wieder verboten und immer wieder zurückgehalten werden'.

IV.

Waldwärts ging's — geheimer Spur —
Zu einer Seherin, im Felsen gekauert.
(‚Sternengebot.')

on Rom aus drangen mit den römischen Legionen die sieben Planetentage, auch wohl ein unbestimmter Glaube an die schicksalverkündende Macht der Planeten weiter nordwärts nach Gallien, Germanien und Britannien, ohne daß doch der ‚Chaldäer' sich so weit in den Norden vorgewagt und die Sterndeutung einen größeren Raum gewonnen hätte. Von germanischen ‚Seherinnen', wie uns eine solche im ‚Sternengebot' begegnet, weiß bereits die älteste Überlieferung; wie denn schon nach Tacitus den Germanen die Frauen eine Art heiliger und prophetisch begabter Wesen waren. ‚Wir selbst', erzählt er, ‚haben unter dem verewigten Vespasian jene Veleda gesehen, welche lange Zeit und weithin als ein göttliches Wesen gegolten hat.' Mit den Gestirnen freilich hat weder die Weisheit der Veleda, noch der — ebenfalls von Tacitus genannten — Aurinia oder anderer als Seherinnen verehrter Frauen unmittelbar etwas gemein, ebensowenig wie Priester- oder Druidenweissagungen bei Germanen und Kelten mit der Sterndeutung in einem nachweislichen Zusammenhang stehen. Für eine deutende Lesung der geheimnisvollen Schrift des aufgeschlagenen Himmelsbuches war es bei den ältesten Deutschen noch zu früh. Die Zeit dafür sollte noch kommen.

Erst die Araber wurden die Lehrmeister der europäischen Völker des Mittelalters in der Sternkunde und Sterndeutung. Zu ihnen ging Gerbert, der nachmalige Papst Silvester II. (geb. 950), um sich in der Mathematik unterrichten zu lassen; und unter den sieben freien Künsten des Mittelalters nimmt neben der Grammatik, Rhetorik, Dialektik, der Arithmetik, Geometrie und Musik auch die Astronomia bereits frühzeitig eine Stelle ein. Als Kaiser Friedrich II. im Jahre 1224 die Universität Neapel begründete, ließ er hier mehrere arabische Schriften des Almagest zu ermöglichendem Verständnis ins Lateinische übersetzen. Ungefähr gleichzeitig veranlaßte König Alfons X. von Kastilien in dem kürzlich den Arabern abgenommenen Toledo durch eine Kommission arabischer und christlicher Sternkundiger die Anfertigung neuer zuverlässigerer Planetentafeln, nach denen man

zu jeder Zeit mit Leichtigkeit bestimmen könnte, wo jeder Planet sich am Himmel befinde. Die alfonsischen Planetentafeln bewahrten bis auf Kopernikus ihren Ruf; so auch das astronomische Lehrbuch des Johannes de Sacrobusto, welches jahrhundertelang als Lehrbuch benutzt wurde und 1531 mit einer Vorrede Melanchthons neu im Druck erschien. Erst um 1624 wurden bekanntlich durch Kepler die Arbeiten für die neuen, sogenannten rudolfinischen Tafeln der Planetenbewegung beendet, deren Anordnung bis zur Gegenwart mustergültig geblieben ist, als die praktische Anwendung der von ihm in seiner ‚Neuen Astronomie' (1609) entdeckten und festgestellten Gesetze.

Als ein Geschenk der Araber drang demnach die Sternkunde, nebst ihrer engverbundenen Genossin, der Sterndeutung, in die mittelalterlich-germanische Welt. Von Spanien aus verbreitete sich die Kenntnis der Mathematik, sowohl als reine Rechenkunst, wie auch in ihrer angewandten Form als Astronomie, und im Anschluß daran als vielberufene, geheimnisvolle Kunst der Sterndeutung. Ein einzelner vergessener Rest aus einer fremden, weit vorgeschrittenen Kultur fiel damit den neuen Völkern des Mittelalters ungesucht in den Schoß und erregte als seltsam mystisches Kleinod ihr Erstaunen.

V.

Tot wähnst du des Kalwen Sohn?
Er lebt, und wächst und blüht heran,
Als Freier deines Kinds zu nah'n.
(‚Sternengebot.')

on nun ab beginnt die Sternkunde, immer in enger, unzertrennlicher Verbindung mit der Sterndeutung, in den Gesichtskreis der Gelehrten, Gebildeten zu treten und zugleich in der deutschen Sage und Volksanschauung feste Wurzel zu schlagen. Bei Wolfram von Eschenbach gewinnt sie Gestalt in seinem maurischen Sterndeuter Flegetanis (Felekdaneh); Klingsor von Ungerland ersieht am Thüringer Hof aus den Sternen die soeben erfolgte Geburt der heiligen Elisabeth, Tochter Andreas' II. von Ungarn, und verkündet im voraus ihre künftige Vermählung mit dem Sohne des Thüringer Landgrafen. Die Sage von einem römischen Kaiser, der wegen einer Prophezeiung aus den Sternen den Sohn eines Feindes als neugeborenes Kind gewaltsam aus dem Wege räumen will und es dulden muß, daß der Gerettete als blühend herangewachsener Jüngling dennoch sein Tochtermann wird und dadurch die Weissagung verwirklicht, schwebt zunächst als rein märchenhaft novellistischer Zug, ohne bestimmten geschichtlich persönlichen Anhaltspunkt, in der Luft; erst in der Sagenüberlieferung hat sie sich nachträglich an Konrad den Salier geheftet, und das Kind seines Gegners, welches dieser ermorden lassen will, ist der nachmalige Kaiser Heinrich III., in der Geschichte vielmehr des Saliers leiblicher Sohn. Die von Gottfried von Viterbo, wie in den Gesta Romanorum und anderen Quellen, mit einigen Abweichungen im einzelnen, übereinstimmend berichtete Erzählung ist von den Brüdern Grimm im zweiten Teil der Deutschen Sagen (Nr. 177) treulich reproduziert.

Daß hierbei aus dem ‚römischen Kaiser' der Überlieferung, bei welchem ursprünglich ein Tiberius oder Claudius vorgeschwebt haben mochte, so ohne weiteres ein deutscher König und Kaiser geworden ist, kann nicht wundernehmen. War doch das deutsche Kaiserreich des Mittelalters im allgemeinen Bewußtsein eine unmittelbare Fortsetzung des römischen Imperiums, das sich noch in weit späteren Zeiten als ein ‚heiliges römisches Reich deutscher Nation' ausspielte, und bei der Umschaffung sagenhafter fremder

Überlieferungen weit mehr die produktive Synthese der schaffenden Volksphantasie, als eine scharf trennende und analysierende historische Kritik am Werk. Die der Mitte des 12. Jahrhunderts entstammende altdeutsche Kaiserchronik — ‚Der Kaiser und Könige Buch' — schließt unmittelbar an die Reihe der römischen Kaiser die der deutschen Kaiser bis auf Lothar den Sachsen, und erlebte nachmals eine Fortsetzung bis auf den Kreuzzug Konrads III. (1147). Es kommt ihr nicht darauf an, unmittelbar hinter Kaiser Nero, in die Formen des zeitgenössischen Hoflebens gekleidet, plötzlich die Geschichte der Lucretia anzuschließen; alte und neue, abendländische und morgenländische, weltliche und geistliche Geschichten werden gleichmäßig an die Namen der römischen und der deutschen Kaiser geknüpft. Dasselbe Prinzip hat auch bei der Entstehung der Sage gewaltet, in welcher die Dichtung des ‚Sternengebotes' ihren Ursprung hat. Eben deshalb ruht auf ihr der klare und deutliche Stempel jenes Zeitalters, welches sie zuerst sich aneignete und zurechtlegte, und der Neudichter des Stoffes hat wohl daran getan, sie durchweg im Geiste des Mittelalters aufzufassen und durchzuführen, ja in ihre Neugestaltung so manche den Vorgang bereichernde geschichtliche Züge mit hineinzuverflechten.

Zu solchen geschichtlichen Zügen rechnen wir einerseits die mit völlig selbständiger dichterischer Phantasie erfaßte Gestalt des Salierbastards Kurzbold, oder den — allerdings einem etwas späteren Zeitalter angehörigen — Herbort von Fritzlar. Letzterer war ein vielseitig gebildeter Mann, der sich schon in früher Jugend durch seine Gelehrsamkeit und Intelligenz auszeichnete, so daß man ihn sich sehr wohl als Kanzler und Ratgeber eines Fürsten vorstellen kann; da er in der Folge plötzlich rätselhaft verschwindet und von späteren Zeugen, die das Andenken auch minder bedeutender Geister bewahrten, nie genannt wird, schließt der Herausgeber seines großen Gedichtes (Frommann) wohl mit Recht, er müsse mitten im blühenden Mannesalter plötzlich gestorben sein. Sein dichterisches Jugendwerk, der ‚Krieg von Troja', behandelt einen antiken Stoff, weshalb wir ihn, dieser Neigung gemäß, uns sehr wohl auch als Gemahl einer schönen heißblütigen Römerin Julia vorstellen können. In all diesen Zügen kommt die Geschichte der frei erfundenen Handlung des Dramas so auffällig entgegen, wie sie dies, durch eine ihr eigene Caprice, nur großen Dichtern gegenüber zu tun pflegt. Denn Siegfried Wagner hat, wie er uns einmal auf Befragen äußerte, bei seinem Ratgeber Herbert nicht eben ausdrücklich an den gleichnamigen Herbort von Fritzlar gedacht. Andererseits hat es dem Neugestalter der Sage widerstrebt, der Überlieferung, welcher er den Vorgang seines Dramas entnahm, auch darin zu folgen, daß er einen deutschen Kaiser zum Verfolger eines unschuldigen Kindes gemacht hätte, nachdem er erst kurz zuvor in seinem ‚Bruder Lustig' in der Gestalt Ottos mit dem Bart ein markiges, echtes, in Würde und Humor unübertreffliches Kaiserbild gestaltet. Im ‚Sternengebot' Siegfried Wagners haben wir es daher bloß mit einem Salierherzog Konrad von Franken zu tun.

Nicht genug beachtet werden kann in diesem Sinne der außerordentlich feine Zug des Dichters, daß er — mitten innerhalb des wirklichen Vorganges auf der Bühne — im Drama selbst uns ausdrücklich an eben jenes märchenhafte Prototyp des Vorganges erinnert. Wir vernehmen hier als eine hergebrachte Fabel, wie ein Knecht, mit der Tötung

des Kindes beauftragt, Erbarmen fühlt und ‚den Wicht auf den Armen ins Kloster trägt', ganz wie es im wirklichen Vorgang des Dramas der treue Christoph mit Heinz getan:

‚und dann, eines Tages — so ist es im Märchen —
gibt's wider Wunsch ein minniges Pärchen.'

Hier treffen wir, innerhalb des Kunstwerkes selbst, auf die genau begrenzende Scheidelinie zwischen ‚Märchen' und ‚Wirklichkeit': dort geht das Exempel völlig auf und das ‚Sternengebot' buchstäblich in Erfüllung; hier bietet es vielmehr sämtlichen Personen des Dramas das Mittel zur Bewährung ihres freien Verhaltens für oder wider die angebliche Schicksalsbestimmung, wobei sich denn der Charakter jedes einzelnen von ihnen bekundet, und wird erst zum Schluß in überraschender Weise durch die volle ungebrochene Naivetät eines unbesiegbar festen freien Willens durchkreuzt. So ist es auch durchaus menschlich empfunden und durchgeführt, daß dieselbe geheimnisvolle Verkündigung, die ihr Handeln so heftig beeinflußt, dennoch im Moment des sich aufbäumenden Unwillens ausnahmslos von allen Beteiligten als ein ‚Wahn', als ‚Aberglaubens Sinn-Verwirren' verklagt wird. Aber nur der ‚ichsüchtige Empörer' gegen das Schicksalsgebot, der zur Durchsetzung seines Willens selbst das Verbrechen nicht scheut, muß ihm erliegen:

‚Wie oft er das Netz zerreißen wollte,
Spinne wob es immer neu;
und ob er auch raste, frevelte, grollte:
Schicksalsspruch, er blieb sich treu!'

während die anderen beteiligten Personen durch die Kraft einer edlen Resignation und einer alles überwindenden Liebe sich darüber erheben.

VI.

Lüg' ich, und lügen Sterne?
Was müht dich sonst geheime Stunde?
(‚Sternengebot.')

ie Kosmologie des Mittelalters, wie sie sich am großartigsten in Dantes unsterblichem Gedicht verewigt, läßt um die Erde, als festen Mittelpunkt des Weltganzen, neun verschiedene Himmel rollen. Der Erde zunächst als engster den Mondhimmel, welchen der Reihe nach die Himmel der sechs anderen Planeten: Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn umschließen. Darüber dreht sich der Fixsternhimmel und als letzter und äußerster der kristallinische Himmel, das Primum mobile, von dem alle Bewegung des Himmels unmittelbar herrührt. Über all diesen kreisenden Sphären ruht fest und unbeweglich der Himmel des Lichts und der Liebe, das Empyreum, der Sitz der Gottheit als urbewegender Kraft, wo ‚Nah und Fern zum leeren Klang wird', weil hier Zeit und Raum aufhören, so daß Gott zugleich der Mittelpunkt und die Peripherie der Welt ist: ‚der Punkt, der alles hält umschlungen, wo alles scheinbar ihn umschlingt im Kranz'.

Von dieser Grundanschauung geht der Sternenglaube des Mittelalters, wie der beginnenden Neuzeit aus. ‚Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße?' fragt Goethe. Hier aber handelt es sich nicht um einen solchen, sondern um ‚die Liebe, die da Sonnen rollt und Sterne' und zugleich durch diese von ihr ausgehende Bewegung mit vollkommener Immanenz das Weltall bis ins kleinste durchdringt. Die Jahrtausende alte babylonische Himmelskunde erhob sich hier in ihrer edelsten Gestalt, und mächtiger als je, zog sie all das Höchste und Beste im Menschen hervor. Wie sie einst in Babylon aufgetaucht war, sich Kraft geholt hatte bei Aristoteles, Freiheit genossen bei den Arabern, brach sie nun mit jugendlicher Feurigkeit und Kraft bei den neuerwachten Völkern ans Licht, um das Leben als eine höchste Einheit zu erfassen und zu verstehen. So galt sie noch bis in die spätesten, nur durch wenig Jahrhunderte von uns entfernten Zeiten als der

Inbegriff, die Krone, die höchste aller Wissenschaften, die das innerste Leben aller anderen ausmachte, die höchste, edelste, göttlichste Kunst des Menschen.

So verstand sie Melanchthon, so selbst Kopernikus, so Tycho de Brahe, Kepler, Heinrich Rantzau, Francis Bakon u. a. Wir wollen es im nachstehenden versuchen, einige Prinzipien der Anwendung und Auslegung dieser göttlichen Kunst mit den Worten des wiederholt genannten dänischen Forschers wiederzugeben, welcher seine Kenntnisse derselben direkt dem gründlichsten Studium gelehrter Untersuchungen jener älteren Autoritäten verdankt: Troels Lund. Zunächst in bezug auf die Naturvorgänge der Erdoberfläche und die atmosphärischen Erscheinungen. ‚Die Sonne ruft die vier Jahreszeiten hervor. Mit zu- und abnehmendem Monde nimmt das Gehirn der Tiere zu und ab, das Mark der Knochen und Bäume, das Fleisch der Krebse und Schnecken. Mit unaufhaltsamer Kraft erhebt der Mond die Welle des Flutwassers, und zwar in vermehrtem Maße mit Hilfe der Sonne, muß es aber fahren lassen, wenn die Sonne entgegenwirkt. Wenn Mars und Venus sich begegnen, rufen sie Regen hervor, Jupiter und Merkur Sturm und Unwetter. Und wenn die Planeten sich in bestimmten entsprechenden Zeichen der Fixsterne zeigen, werden die Wirkungen verschärft. Wenn dann Planeten, welche Feuchtigkeit bringen, sich in feuchten Zeichen treffen, so erzeugen sie langwierigen Regen, und wenn trockene Planeten sich in heißen Zeichen treffen, so erzeugen sie Dürre. Darum war auch das Jahr 1524 so regnerisch, weil die große Konjunktion im Zeichen der Fische stand.‘ Andere entsprechende Beispiele werden aus den Jahren 1540, 1563 usw. angeführt, als offenkundige Bestätigungen aus der Erfahrung.

Wiederum in bezug auf die Natur des Menschen: von der besonderen Art, wie die in den Planeten verkörperten vier Elemente, das Feurige und das Kalte, das Trockene und das Feuchte in einer bestimmten Konstitution gemischt sind, hängen Temperament und Wesen desselben ab, seine Anlage zu Krankheiten, sein Leben und sein Tod. ‚Und die verschiedene Mischungsart, das Gepräge, welches die Stellung der Sterne dem Kinde im Augenblicke der Geburt aufgedrückt, ändert sich später niemals. Ernährung und Wachstum gestalten es nur aus, aber nicht um.‘ ‚Es gibt gewisse Konstellationen, welche das Leben einfach unmöglich machen. Wenn z. B. Sonne und Mond ungünstig stehen, Mars im Aufgange ist und Saturn sich im achten Hause des Tierkreises befindet, wird das Kind so gut wie immer tot geboren.‘ Wie tief gewurzelt die Überzeugung von dem Einfluß des Mondes auf die Säfte des Körpers war, sieht man daraus, daß die ganze Gesundheitspflege der Zeit sich darauf einrichtete: nicht allein Aderlaß und Reinigung, sondern selbst das Schneiden der Haare und Nägel wurde damit in Zusammenhang gebracht. Kein anderer ähnlicher Aberglaube hat sich so hartnäckig bis auf unsere Tage gehalten, wie der Glaube an die Wirkungen des zu- und abnehmenden Mondes. ‚Nur indem man von den Wirkungen der Sterne ausging, konnte man so manches Rätselhafte des Lebens natürlich erklären. Daß z. B. Kinder desselben Elternpaares untereinander äußerlich verschieden und von verschiedenen Neigungen waren; daß in einer Stadt mit tausend schönen Weibern die Neigung des einzelnen nur zu einer ganz bestimmten unter ihnen erwachte, das war (nach der herrschenden Meinung) einzig und allein aus der Wirkung

der Gestirne zu erklären.' ‚Die Sterne', heißt es in diesem Sinne in Shakespeares König Lear (Akt IV, Szene 3), ‚die Sterne dort bestimmen unser Wesen; sonst zeugte nicht ein und dasselbe Paar so ganz verschiedne Sprossen!'

Man sieht es: die Kunst der Sterndeutung war eine verwickelte Rechenaufgabe geworden. Um sie in jedem einzelnen Falle richtig zu lösen, dazu schien ein genialer Blick, eine tiefe Kenntnis und viel Fleiß erforderlich. Nichtsdestoweniger haben ihre Adepten an allem eher, als an ihrer Kunst gezweifelt. Selbst die härtesten Urteile eines Tycho de Brahe, nicht nur über die Unkundigen, über die Menge gewissenloser Charlatane, welche die göttliche Kunst mißbrauchen, die bittersten Klagen über die Unzuverlässigkeit selbst der sorgfältigsten Deutungen, sind so wenig eine Kundgebung des Zweifels an ihrem Wert, an ihren Grundgesetzen, daß sie vielmehr als der Ausdruck seines innigsten unumstößlichen Glaubens an sie gelten müssen. Ganz ähnlich, wie er, würde sich in unseren Tagen der kundigste und gewissenhafteste Arzt über die Kunst ausdrücken, der er sein Leben geweiht hat. In diesem Sinne muß es abgelehnt werden, den Sternenglauben und die Sterndeutung schlechtweg als einen Aberglauben und als eine Afterwissenschaft zu bezeichnen. Das ist sie erst geworden, nachdem man die Irrigkeit der alten Weltanschauung erkannt hatte. Einstweilen blieb sie, in durchaus methodisch gesetzmäßigen Erkenntnis-Bahnen sich bewegend, nur eines der kompliziertesten auf falscher Grundlage errichteten Gebäude, eines der lehrreichsten Beispiele für jene — dem jedesmaligen Zeitalter so paradox klingende — Definition der ‚Wissenschaft' überhaupt als des umfassenden Inbegriffs aller derjenigen Irrtümer des menschlichen Geistes, die zeitweilig für Wahrheiten gelten. Und wie sie jederzeit unter den Freunden des Seltsamen und Geheimnisvollen ihre Liebhaber fand, so würde sie — ohne die Entziehung jener Grundlage — noch bis zum heutigen Tage ihre Vertreter finden und ihre Einflüsse auf Leben, Tun und Handeln der Menschen ausüben.

VII.

Und wie die Kunde, die du erhalten,
so wird das Los sich dir gestalten.
Eng verkettet sind Wahn und Geschick:
sie zu spalten schrick zurück!
(‚Sternengebot.')

Was war es, woran diese jahrtausendalte Weltanschauung schließlich zugrunde ging, was ihr ein Ziel und Ende bereitete? Kam es von innen oder von außen? War es der auf die Dauer immer schroffer sich zeigende Widerspruch zwischen Voraussagung und Wirklichkeit? Das Nichteintreffen dessen, was in diesen oft zu ganzen, im voraus gegebenen Lebensbeschreibungen ausgearbeiteten Horoskopen, deren viele sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, verkündet worden war?

In dieser Beziehung, so belehrt uns der Kenner, habe die Sterndeutung von je offenbar ein außerordentliches Glück gehabt. Eine große Menge der spezifiziertesten, bis ins einzelne ausgeführten Voraussagungen ging wirklich in Erfüllung; worüber die Kontrolle noch heute möglich ist und tatsächlich an mehreren hervorragenden Beispielen durchgeführt worden ist. Für den Rest kommt der Umstand auf, daß die Sterndeutung selbst einräumte, daß sie nur suchte; auch hatte sie für alle Fälle ein ‚Sicherheitsventil', welches Zweifel und berechtigte Einwände hinausließ: der geringste Fehler, z. B. eine unrichtige Angabe der Geburtsstunde oder ähnliches, konnte zugestandenermaßen die ganze Rechnung verwirren. Nicht zum geringsten ist ferner in Betracht zu ziehen, daß gerade das vermeintliche Vorauswissen des Zukünftigen den prophezeiten Ausgang oft erst herbeiführte. Ein umgekehrtes kausales Verhältnis, dessen sich die Machthaber der damaligen Zeit wohl bewußt waren, wenn sie für ihre politischen Unternehmungen Sterndeuter in ihren Dienst nahmen, um durch Veröffentlichung ihrer Aussprüche die Meinung des Volkes für sich zu gewinnen und den Gegner einzuschüchtern. ‚Eng verkettet sind Wahn und Geschick!' Endlich aber verlieh der verblümte, elastische Ausdruck der Prophezeiungen diesen zugleich eine gewisse schützende Mehrdeutigkeit und Spannweite der Auslegung.

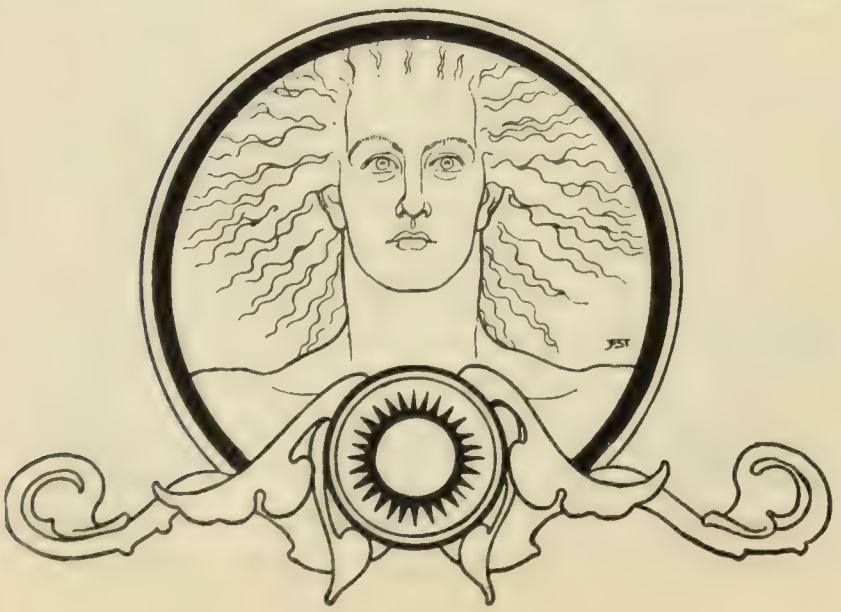
Wichtiger waren die von außen an die Sterndeutung herantretenden Schwierigkeiten durch die Umwälzungen des Wissens über Umlauf und Beschaffenheit der Gestirne.

Mit der genialen Erkenntnis des Kopernikus über das wahre Verhältnis von Sonne und Erde zueinander erfolgte der erste Stoß von außen her an das künstlich errichtete Gebäude. Immerhin hätte es diese Erschütterung vertragen können; sie betraf nicht eigentlich das Fundament seines Aufbaues. Stellte man sich das Universum mit seinen kreisenden Himmelskörpern als ein Räderwerk in Gottes wunderbar weiser Weltmechanik vor, so war es verhältnismäßig gleichgültig, ob die Erde hier oder da in diesem Räderwerk saß, ob die Sonnensphäre sich um die Erde drehte oder umgekehrt, und die neue Vorstellung war nur ein höchst sinnreicher Versuch, den Gang des Uhrwerks besser zu verstehen. Die Bahnen der Planeten waren seit dieser gewonnenen Erkenntnis nicht mehr so unregelmäßig, als man es durch Jahrtausende angenommen hatte; das Entscheidende aber war, daß alles in innerer Verbindung stand und die Idee einer abgeschlossenen Einheit bestehen blieb.

Diese Einheit selbst, als etwas in sich Abgeschlossenes, auf welcher alle Voraussetzungen beruhten, wurde aber schließlich von einer ganz anderen Seite her angetastet. ‚Wer war', so fragt unser belehrender Wegweiser, ‚der eigentliche Befreier des Menschengeistes? Wer sprengte das Weltenei? Der war es, der zuerst den Gedanken aussprach, daß der Fixsternhimmel, die achte Himmelsphäre des Mittelalters, nicht die Grenze der Welt bildete. Es gab überhaupt keinen Fixsternhimmel, denn das Alles war nur Raum und Kugeln, Raum und wieder Kugeln.' Für diese Erkenntnis mußte am 17. Februar 1600 Giordano Bruno auf jenem Scheiterhaufen büßen, auf welchem nicht das gefürchtete Neue, sondern das überlebte Alte in Rauch und Flammen aufging. ‚Euch bangt wohl mehr vor meinem Todesurteil, als mir irgend vor dem Tode bangte', konnte er stolz seinen Richtern zurufen:

‚Nun wohl! ich fürchte nicht, den sie erlogen,
Uralter Mär' kristallnen Himmelsbogen,
Ich breche durch, mir ist der Weg gebahnt:
So daß ich mich zu andern Erden hebe,
Endlos durch das Gefild des Äthers schwebe,
Vorbei den Welten, die ich einst geahnt.'

(Giordano Bruno, deutsch von Heinrich von Stein.)



VIII.

Höher als aller Sterne Gebot
waltet ein zweites, des Herzens Gebot.!
(‚Sternengebot.')

Was hier auf dem Gebiete einer weltdurchdringenden Erkenntnis, der inneren Anschauung des großen Dichterphilosophen als überwindende Einsicht sich vollzog, dafür bietet uns der Dichter des ‚Sternengebotes' in seiner Agnes ein holdes Gegenbild im Gebiete des reinen Herzensgefühles. Muß sie durch das Scheiden ihres Geliebten auf alle erträumte und verhoffte Seligkeit ihres Lebens verzichten, — nichts in aller Welt, kein alles beherrschender Wahn ihres Zeitalters, kein Sternengebot vermag sie über das sichere Gefühl ihres Innern hinwegzutäuschen: ‚höher als aller Sterne Gebot waltet ein zweites, des Herzens Gebot'.

Was dem Manne der Gedanke und die Erkenntnis, das ist dem Weibe sein untrügliches Gefühl.

Alle sie umgebenden Personen des Stückes sind echte Kinder ihrer Zeit; was sie allein von ihnen allen scheidet, das ist der freie Stolz ihres liebenden Gemütes, die ungebrochene Naivetät ihres jungfräulichen Herzens, das sich keinem äußeren Zwange beugt und mit dem sie, unüberwindlich, bloß dem Gefühle vertrauend, der Erkenntnis von Jahrhunderten vorausgreift und gleichsam als ein weiblicher Bruno vor uns dasteht. Dort die Unendlichkeit des Weltenraumes, im Gegensatz zu jenem absperrenden kristallnen Himmelsgewölbe; hier die Unendlichkeit der inneren Welt, das ‚innerlich Grenzenlose', das aus Schmerzen und Leiden geborene Gefühl der unbesiegbaren, durch nichts zu bezwingenden inneren Freiheit einer erhabenen Liebe. Und das ist der eigentliche Inhalt, die bis zum Schluß aufgesparte erlösende Grundidee der Dichtung von Siegfried Wagners ‚Sternengebot', die uns durch ihre edle und reine Hoheit den Anlaß zu dieser weit ausgreifenden Betrachtung gab.

‚Oft vor Tagesanbruch bin ich wach', berichtet Goethe von einem Erholungsaufenthalt im lieblichen Dornburg, ‚und liege im offenen Fenster, um mich an der Pracht der

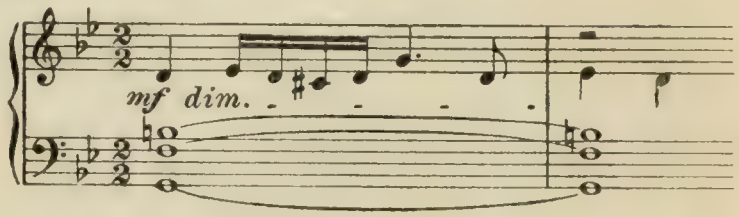
jetzt zusammenstehenden drei Planeten zu weiden und an dem wachsenden Glanz der Morgenröte zu erquicken.' Mitten unter allem Druck einer Anschauung, welche die Welt noch um ein halbes Jahrtausend beherrschen sollte, zeigt sich im ‚Sternengebot' — nach allen furchtbaren Beängstigungen eines nächtig düsteren Traumes — der ahnungsvolle Abglanz jener neuen Morgenröte, derselben, die nachmals von des Nolaners Scheiterhaufen aufleuchtet und zu dem Tage führen soll, an welchem der seiner inneren Kraft sich bewußte Mensch, nach den Worten Richard Wagners, ‚der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnisvollem Lächeln zuruft:

‚Auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!'

Trügende Göttin, Spötterin Glück! Wie flogst du vor mir so flatternd dahin,
Mit Hoffnung der Liebe erfüllend den Sinn! Ziehst du sobald deine Hand zurück?

2.

Übersicht über die dramatische Handlung von Siegfried Wagners ‚Sternengebot'.



Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Kant.

Die dramatische Handlung des ‚Sternengebotes' spielt zu Beginn des 10. Jahrhunderts während der noch fortdauernden, erst durch König Heinrich I. für immer abgewandten Wenden- und Magyaren-Einfälle in deutsches Land. Einen glorreichen Sieg über wendische Übermacht hat soeben Herzog Konrad der Salier davongetragen. Aber gar leicht hätte dieser Sieg eine schmähliche, für Land und Volk verderbliche Niederlage werden können, wäre nicht — ‚ungeahnt, wie eine Wirbelwolke' — ein ‚Helfer aus Osten' im entscheidenden Augenblick mit frischer Mannschaft herangestürmt, um die Weichenden zu stärken, ihren Mut zu beleben, dem Kampf eine neue Wendung zu schaffen. Es ist der edle Sonnenritter, der junge Helferich von Lahngau — er ist der eigentliche Sieger, der Held des Tages, der sich in der Not als kühner ‚Helfer' bewährte.

‚Ein Siegestag war's — Jubel im Lager.' Nur einer ist's, der bekümmert inmitten des Jubels der Siegreichen dasitzt: ‚gewitterschwül lastet's auf seinen Brauen'. Es ist

Herzog Konrad selbst. Sich unbeachtet wähnend, schleicht er sich von Wachtfeuern und Zelten davon, waldwärts auf geheimer Spur — ‚zu einer Seherin, im Felsen gekauert'. Es ist Sonnenwendnacht, sternenhell breitet sich der Himmel über ihnen aus. Er glaubt mit der geheimnisvollen Beraterin allein zu sein; aber er täuscht sich: Helferich ist ihm, Schlimmes befürchtend, geräuschlos und unbemerkt durch die Wildnis gefolgt. Das Ungeahnte, das er hier in der Einöde vernimmt, läßt ihm das Blut in den Adern erstarren, es entscheidet über sein folgendes Schicksal. Einer Weissagung aus den Sternen gemäß, die Konrad einst von eben diesem geheimnisvollen Weibe vernommen, hat er damals den Sproß seines Gegners, des Grafen Luitpold von Kalw, einem treuen Diener zur Tötung übergeben; er wähnt ihn vernichtet und muß nun vernehmen, daß die Sterne ihrer nicht spotten lassen. Der Knabe lebt und wird demnächst, der Schicksalsbestimmung zufolge, als Freier um die Hand seiner Tochter und Erbe seiner Macht vor ihn treten. Mit trotziger Auflehnung nimmt Konrad den erneuten Seherspruch entgegen: ist seiner Nachstellung damals das Kind entronnen, kein Gott soll jetzt den Jüngling vor ihm bewahren; er wird sich seiner versichern und das Sternengebot zuschanden machen. Anders vernimmt Helferich, der unsichtbare Zuhörer und unbeobachtete Beobachter, die Kunde. Er ist dadurch Mitwisser eines zwiefachen fremden Schicksals geworden: er fühlt sich in seinem reinen großen Herzen dazu berufen, nicht allein den schuldlosen jungen Kalwen, sondern auch das Gewissen des schuldigen Herzogs zu retten, — sollte auch sein eigenes Lebensglück darüber in Trümmer gehen. Denn — er selbst liebt des Saliers Tochter Agnes und wird von ihr wieder geliebt.

Diese düstere Nachtszene, in ihrem knappen, doch mächtigen Aufbau und in ihrer Wirkung auf das Geschick des Helden den einleitenden Szenen des ‚Hamlet' vergleichbar, eröffnet als Vorspiel das ganze Stück.

Ein glänzendes Bild des hellen Tages, eine frohe Siegesfeier, tritt uns zu Beginn des ersten Aktes entgegen. Auf einem freien Platz vor der Pfalz zu Fritzlar drängt sich freudig erregt das Volk, um das heimkehrende Heer zu empfangen. Unter den blumenstreuenden Frauen ist Agnes, die Liebende, von Freude über das ‚einzige Glück' erfüllt, das ihr die Seele schwellt, das Herz zu sprengen droht. Aber als sie dem Sieger jubelnd entgegenfliegt, findet sie ihn ernst und umdüsterten Gemütes; sein Blick weicht ihr aus, seine Rede ist dunkel und schmerzerfüllt. Er weiß es nun: nicht soll er ihr, nicht darf sie ihm gehören, und mit männlicher Kraft der Selbstüberwindung erstickt er die Glut seines Herzens. Der Traum der vergangenen Nacht reicht hin, für immer das Licht seines Tages zu verschleiern. Entsagen, verzichten! das ist die eherne Forderung des Schicksals an ihn, dem Liebreiz der Holden muß er sein Auge für immer verschließen. — Und siehe, am hellen Tage gewinnt Gestalt und Leben, was dunkle Nacht ihm zugeraunt. Getümmel, lautes Lachen, Rufen und Lärmen dringt von außen zu ihm her: unter lebhafter Teilnahme des Volkes, wie sie dieses bei Kampf und Rauferei stets zu bezeigen liebt, kommt ein seltsames Paar auf die Bühne: ein lichter junger Held, fast Knabe noch, verfolgt ein tückisch aussehendes seltsam mißgestaltetes Ungetüm in der Mönchskutte, den Krüppel Kurzbold, den er mit starker Hand gepackt, und schlägt

unbarmherzig auf ihn los, indem er ihm eine Pergamentrolle zu entreißen strebt, die der am Boden Liegende immer noch krampfhaft festhält.

Kurzbold, der elend verwachsene bucklige Krüppel ist — von einer unbekannten Mutter — der Bastard des Salierherzogs.[1] Von allen mißachtet, getreten, verhöhnt, verstoßen, zeitweilig als dienender Laienbruder im Kloster Unterkunft findend, aber aus seinem ererbten dämonisch trotzigen Charakter heraus dadurch an seiner ganzen Umgebung sich rächend, daß er — in seinem bloßen Dasein das Opfer fremder Sündenschuld — als genialer ‚Schuldspürer' und Ankläger, als verkörpertes böses Gewissen, die schuldvollen Taten und Gesinnungen anderer rücksichtslos verfolgt und aufdeckt; feindselig und haßerfüllt gegen alles Glückliche, abhold selbst der unschuldsvoll lichten Erscheinung des Kalwensohnes, zu dessen Verfolgung er doch keinen weiteren Grund hat, als seine Abneigung gegen alles Lichte und Lebensfreudige. Er ahnt dunkel sein wahres Verhältnis zum Herrscher des Landes, und selbst die auf den jungen Heinrich bezügliche Weissagung ist ihm nicht entgangen. Jener treue Diener Konrads, der einst den jungen Kalwen beseitigen sollte, hat mit dem kleinen Wicht Erbarmen gefühlt und ihn in ein Kloster gebracht, wo er unter der Fürsorge des Abtes, ohne Wissen von seiner Herkunft, zum frischen Jüngling herangewachsen ist. In demselben Kloster hat nun aber auch der

[1] Man hat es dem Dichter zum Vorwurf gemacht, daß er dies Verwandtschaftsverhältnis nicht bereits in seinem Personenverzeichnis angekündigt habe, so daß es von hier aus gleich auf den Theaterzettel übertragen und jedem Zuschauer von vornherein bekannt würde. Aber wenn die Anspielungen darauf die ganze Dichtung durchdringen und jenes Verhältnis sich auch noch an einer bestimmten Stelle der Musik für den Aufmerksamen deutlich offenbart, — ist denn das für den empfänglichen Zuschauer gar nichts? Muß er denn alles im voraus aus seinem ‚Theaterzettel' wissen, ist seine Phantasie, wenn der Vorhang aufgeht, ganz außer Tätigkeit gesetzt? Gibt es für ihn nur das Fertige und nichts Werdendes, das sich aus seinem eigenen Bewußtsein erst entfaltete?

Kurzbold als vater- und mutterloser Findling eine Stätte gefunden. ‚Ein grauslicher Kauz, verhaßt schon dem Abt! Er traut' ihm nie recht, in der Kutte verkappt. Ganz anders als die heiligen Brüder, fiel er heuchelnd zum Beten nieder.' So berichtet der junge Heinz über ihn. Nun aber ist der würdige Abt zu seinen Vätern eingegangen; sterbend hat er dem Jüngling ein Pergament überreicht, das ihm seine Herkunft enthüllen soll. Um dieses Pergament ihm abzugewinnen, bevor noch der des Lesens Unkundige seinen Inhalt erfaßt, hat Kurzbold erst einen Vergiftungsversuch an ihm angestellt, dann heimlich und unversehens mit dem Messer nach ihm gestochen und als auch dieser Angriff durch des jungen Helden flinke Beweglichkeit mißglückte, ihm das Dokument seiner Herkunft zu entreißen und damit zu entfliehen gesucht. Da sehen wir sie nun beide vor unseren Augen; der Schnellere hat den Stärkeren dennoch erreicht — da liegt er geknebelt am Boden und das Pergament ist in den Händen seines rechtmäßigen Besitzers.

Der Lärm im Hofe lockt den Herzog heraus; ihm selbst — seinem grimmigsten Feind und Verfolger — reicht der junge Heinz das wiedergewonnene Blatt zu Entzifferung: ‚Du Bärtiger, kannst du lesen?' Beim ersten Blick, den Konrad hineinwirft, erblaßt er und wahrt mit Mühe seine Fassung. Ohne jede weitere Bemühung seinerseits ist ihm das erstrebte Wild ins Garn gelaufen; er übergibt den Jüngling Helferich zur Bewachung, bis er selbst durch Vernehmung Kurzbolds ‚Klärung erlangt'. Dieses einseitige Verfahren des Richters, nur einen Teil zu verhören, bekundet klar, wie sehr die ganze Vernehmung nur vorgeblich und wie sehr er seiner Sache gewiß ist. Helferich und der junge Kalwe bleiben allein auf der Bühne zurück. War in Helferichs großer freier Seele gleich nach erlangter Kenntnis des Geheimnisses der Vorsatz entstanden, der holden Gebieterin seines Herzens zu entsagen: so gewahrt er nun mit offenem Auge bei hellem Tagesschein den jungen Mann, den das Sternengebot für sie erkoren hat. Er ist sein schicksalsbestimmter Nebenbuhler und doch ohne seinen Schutz verloren, dem erneuten Anschlag des Herzogs rettungslos verfallen. Diesen erneuten Anschlag ahnt er, als die notwendige Folge von Konrads bisherigem Verhalten; seine Ahnung wird zum hellen Wissen des Unvermeidlichen, als des Herzogs Kanzler Herbert im Auftrag des Saliers den Jüngling abzuholen kommt und ihm, bei einem kurzen Ringen des letzteren gegen ihn, ein Brief aus dem Gürtel fällt, ein Brief des Herzogs, der — wie Helferich sich sagt — das Todesurteil über den Blühenden enthalten muß. Er setzt schnell seinen Fuß darauf, um sich des Schriftstückes zu bemächtigen; er entfaltet es nach dem Abgang beider und findet seine Vermutung bestätigt. Der junge Kalwe soll nach Nürnberg übergeführt und im Auftrag Konrads durch den dortigen Burgvogt in lebenslänglichen Gewahrsam gebracht werden, wo weder Sonne noch Mond ihm je ihre tröstenden Lichtstrahlen zusenden sollen. Ein Lebewohl für ewig dem freundlichen Tage, dem sich das junge frische Leben kaum erst erschloß, nachdem es den engen Klostermauern entronnen!

In Helferichs Innern ein letzter gewaltiger Kampf um ‚Sein oder Nichtsein'. Kein ‚Hamlet'-Monolog ist so ergreifend, als diese bis ins tiefste Mark des Hörers dringende Beratung des Helden mit sich selbst, mit dem Ergebnis eines heroischen Opfers, der

Preisgebung seines eigenen Lebensglückes zugunsten eines anderen. Sein Innerstes wird in diesem Kampfe durchwühlt. Noch einmal taucht die ‚Hoffnung auf Liebe', die kürzlich noch seine Bahn erhellt, und damit auch die Selbstsucht wieder auf. ‚Kümmert mich Trug-Sterndeuterei? Aberglaubens Sinn-Verwirren? Walt' ich nicht meines Lebens frei? Drückt mich Anderer Wahn und Irren? Ich will! zu mattem Entsagen taug' ich nicht! Fliehe von mir, Zweifel, ich will zum Licht!' Aber wahre Liebe, wie er sie zu Agnes hegt, ist der Selbstsucht nicht fähig und kann auch nicht durch Selbstsucht errungen werden. Gerade die bedingungslose Reinheit seines Gefühls für die Geliebte drängt ihn zu völligem selbstlosen Verzicht, vollends seit er den Bedrohten mit Augen erblickt und sich davon überzeugt hat, daß die Vorsehung selbst ihn zu dessen Rettung auserkoren. Er sieht den Unschuldigen einem sicheren Untergang geweiht. Einzig in seiner Hand liegen die Mittel und Wege zur Rettung des Bedrohten. Möge auch das ‚Sternengebot' an sich trügerisch sein! — der Himmel selbst, eine göttliche Fügung hat diese Rettung ihm und keinem anderen anvertraut, als sie ihn in das Geheimnis einweihte. Sein Entsagungsentschluß ist gefaßt. ‚Vollstrecker einer Weissagung sein! in fremdes Schicksal mein's verketten! eines Unschuldsvollen Leben retten — Herr, ist das der Wille dein? Streng bist du, dein Walten hart! Doch sei's, wie du befiehlst!' —

Das letzte Glühen des Sonnenunterganges hat seine entsagungsvollen Worte begleitet, das Abenddunkel sinkt herab. Und in diesem Augenblick erscheint die Dienerin Herberts, in ängstlichem Suchen nach dem verloren gegangenen Brief. Aber der ehrenfeste Ratgeber Konrads (der in diesem Falle allerdings nicht um seinen ‚Rat' befragt worden, sondern ein unwissend schuldloses Werkzeug des Herzogs zu dessen verbrecherischen Plänen ist) — er hat daheim ein leidenschaftlich glühendes Weib, eine feurige südländische Schönheit, mit den heißen Trieben ihres sonnigen Vaterlandes und von unwiderstehlicher Begierde nach dem Besitz des kühnen Wendenbezwingers erfaßt. Dieselbe Dienerin, die in ängstlicher Hast nach dem verlorenen Briefe sucht, ist zugleich mit Julias Liebesbotschaft an Helferich betraut. In Herberts Hause weilt der junge Kalwe als Gefangener — auch diese Botschaft muß nun dem Ritter wie eine weitere Fügung des Himmels erscheinen. ‚Julias Magd! Von Himmel oder Hölle gesandt?' Er läßt die Botin kaum aussprechen; unbedenklich, ja hastig, wie um sich selbst jede Möglichkeit des Ausweichens abzuschneiden, sagt er sein Erscheinen in Herberts Garten zu: ‚Eine Botschaft? sag' ihr, daß ich komm'!'

Kaum hat der Held die Bühne verlassen, so erhebt sich aus der hereinbrechenden Nacht die dämonische Gestalt des Kurzbold, wie eine Verkörperung des drohenden Schicksals. Er, der verachtete Krüppel, der Vertraute der Dämmerung und Nacht, die seinem leitenden Spürsinn das Auge schärft, abhold dem hellen Tage, der ihm nur Hohn und Verfolgung bringt, er hat das Geschehene belauscht und ahnt das Kommende. Kann er für jetzt von sich aus nichts zum Verderben des reinen Helden und seines Schützlings tun, so spürt er es doch im voraus, daß die Ereignisse dieser Nacht ihm dazu verhelfen werden, den einen wie den anderen zu zerschmettern. ‚Tagesfröner! was ihr auch strebt: Spinne Nacht das Schicksal webt!'

Unterdessen ist Helferich zu jener, durch ihre Schönheit verführerischen Tochter des Südens gelangt. Der heißen Glut ihrer Liebeswerbung setzt er die keusche Enthaltung des Edlen entgegen, der ihr etwas Höheres spenden will, als dieser Stunde Lust: ihre Ehre. Dafür verlangt er von ihr die Auslieferung des Gefangenen. Beschämt, vernichtet, willigt sie in seine Forderung ein — in diesem Augenblick kehrt Herbert in sein Haus zurück. Da werden die Schwerter gezogen, der Kampf ist in jedem Sinne unvermeidlich. Helferich verschmäht jede rechtfertigende Erklärung der Situation; der Befreier des jungen Heinrich kämpft gegen dessen Bedroher, der ihn freiwillig nicht aus seinem Gewahrsam entlassen würde. Es gilt Leben oder Tod des einen oder des anderen. Herbert fällt. Aus Besorgnis für die Ehre seiner Gattin verlangt er von den Anwesenden Geheimhaltung der Art seines Todes: feile Mörder sollen ihn auf der Gasse erschlagen haben. Helferich leistet dem Sterbenden willig diesen Eid; dann aber zieht er den verlorenen Brief hervor. Nicht als Hascher nach weiblicher Huld, nicht zu heimlicher Lust sei er hierhergekommen; doch als Verhüter gräßlichster Schuld: ‚Weißt du, was dieser Brief

hier faßt?' Herbert beschwört mit seinem letzten Atemzug, weder den Inhalt des Schreibens, noch die Pläne seines Herrn mit dem Knaben zu kennen. Sein jäher Tod überhebt ihn der Gewissensqualen, denen er ohne Helferichs Eingreifen durch seine Mitschuld am Untergang des jungen Kalwen zeitlebens ausgesetzt gewesen wäre; noch bevor er sich unwissentlich mit jener durch nichts zu büßenden Schuld befleckte, haucht er seine Seele aus.

Mit diesem erschütternden Vorgang schließt in stürmischem Gange der erste Akt.

Neben Helferich steht als Bewerber um Agnes' Hand der kühne Adalbert von Babenberg. Nicht Liebe, sondern Ehrgeiz und politische Berechnung treibt ihn zu dieser Werbung: ‚Des Saliers Erbe, dem meinen gesellt, zum Mächtigsten macht mich der Ehe Bund.' Und während es Helferich gelungen ist, für seine Werbung Konrad zum Fürsprecher zu haben, neigt sich Hiltrud, des Saliers Gattin, auf des Babenbergers Seite. Den Ausschlag soll nach des Herzogs Entscheidung ein glänzendes Ritterspiel zur Feier des errungenen Sieges über die Wenden geben: dem Sieger im Turnier soll als Preis die Hand seiner Tochter und Erbin zufallen. Niemand zweifelt an Helferichs Siege, außer ihm selbst, dem tief Erschütterten, zur Entsagung fest Entschlossenen. ‚Warum ring' ich auch mit? Frommt mir der Preis, den — errungen — ich von mir weis'? Oder regt sich noch geheimes Hoffen?' Unter festlichem Andrang des ganzen Volkes begibt sich der Zug in die Schranken; die Herzöge von Bayern und Lothringen, der Babenberger, Helferich, vom Volke besonders begrüßt, reiten mit Gefolge vorbei. Ein Zug Frauen, an ihrer Spitze Agnes, welche auf einem Kissen den Kranz trägt, schließt sich an, zuletzt Konrad und Hiltrud. Der Kurzbold kauert am Eingangstor. ‚Großer Konrad! stolz und steif! 's ist recht schön, ein Herrscher zu sein! Wie stünde *mir* wohl solch ein Reif?' Er verhöhnt sich selbst mit dem Gedanken, er, der Verworfene, Ausgestoßene, könnte einmal als Herrscher in glänzendem Prunk siegtrotzend einherschreiten. Mit atemloser Spannung verfolgt der Zuschauer die einzelnen Phasen des hinter der Szene stattfindenden Waffenspiels, in welchem Helferich — dieses eine Mal den Preis nicht davon tragen kann. Adalbert von Babenberg, sonst immer durch ihn in den Schatten gestellt, wird der Sieger und ist nun berechtigt: Agnes als Braut heimzuführen. Niemand kann sich das Rätsel deuten; aus den Reihen der Zuschauer will kein rechter Jubel erklingen. ‚Traut-Agnes schaut so bleich darein! Den Kranz muß sie ihm reichen! Das Laub *sticht*!' so beobachtet höhnisch der Kurzbold. Und jetzt ist für ihn der Moment gekommen, für den furchtbaren Feind, der Helferich und Heinz, den Beschützer und den Beschützten, mit einem Schlag zu Tode treffen will und dem seine dämonische Divinationsgabe dazu die Waffen in die Hand gibt.

Als die glänzende Versammlung die Schranken verläßt, tritt er, der Verachtete, ihr mit vermessenem Stolz entgegen. Er *wisse* es, warum Helferich heut' nicht gesiegt: dem Mörder Herberts schenke Gott kein Waffenglück! Und wie alles über ihn herfallen will, ob der unbegründeten Anklage des geliebten Helden, da schleudert er ihm blitzartig die Aufforderung ins Gesicht: ‚So schwör' er seine Unschuld!' Helferich verstummt. Der dem sterbenden Herbert geleistete Eidschwur entzieht ihm die Möglichkeit der Verteidigung. So kann ein Kurzbold einen Helferich zerschmettern. Dieser entgegnet seiner Aufforderung

mit düsterem Schweigen; dann nimmt er sein Schwert aus dem Gehänge, reicht es dem Herzog, läßt stumm sich fesseln; in wortlos starrem Entsetzen umgibt ihn die Menge. Alles ahnt, daß dieser Held im letzten Grunde nicht schuldig sein kann; doch niemand treten diese dunklen Ahnungen klar ins Bewußtsein, keiner kann sie aussprechen — höchstens im Aufschrei Berthas, der Dienerin Julias, machen sich die gepreßten Gefühle krampfhaft Luft — um dann sofort wieder zu verstummen; denn auch sie, zwar Zeugin des unglücklichen Vorganges, ist dennoch durch jenen geleisteten Eidschwur gebunden. — Dies das Werk des unseligen, haßerfüllten ‚Quellspürers von Weh und Schuld', des Kurzbold. Mit diabolischer Dialektik hat er Helferich nachgewiesen, daß er ihn nicht aus persönlicher Feindschaft verklage, daß er ihn noch für ‚den Besten unter den Bösen' erachte, — für ihn aber sind alle die ‚Bösen'. Indem er sich an Helferich rächt, der ihm nichts Übles zugefügt, rächt er sich an der Menschheit, an seinem unbekannten Erzeuger, an allem, was mit seinem Dasein je in Berührung getreten ist. Damit schließen die Vorgänge des zweiten Aktes.

Der dritte Aufzug vergegenwärtigt uns in seinem Beginn die Vorfeier der Vermählung von Agnes und Adalbert. Dem Drängen der Mutter nachgebend, hat sie scheinbar in die Verlobung eingewilligt; sie weiß es, daß der Moment nahe ist, wo sie feierlich und offen sich von ihm lossagen kann. Als liebende Jungfrau ist sie uns im ersten Akte entgegengetreten, einen verklärten Ausdruck ihres Innern bietet uns bereits das Vorspiel des zweiten Aufzuges, die volle Entfaltung ihrer Persönlichkeit gehört dem dritten Akte der dramatischen Handlung an. In das festliche Gepränge der verschiedenen symbolischen Tänze und Vorführungen der Verlobungsfeier drängt sich auch Kurzbold als ‚Magier aus dem Morgenlande', in jedem Arme eine geschnitzte Holzbüste tragend. Mit beißendem Spott gegen die glänzende höfische Gesellschaft deutet er seine Gabe, die eine Büste als das gute, die andere, mit dem meduſenhaft starren Weiß ihres Auges aus ihrer bräunlichen Gesichtsfarbe weithin erkennbar, — als das böse Gewissen.[1] Eben kündigt er, als weitere Hochzeitsüberraschung, eine Geisterbeschwörung an: ‚Drei Schatten zieh' ich herbei; drei H, ach nicht gern, sind dem Glanz heut' fern: Herbert, Heinz und Helferich!' — da bricht der allgemeine laute Unmut über den frechen Feststörer aus. Diener ergreifen ihn auf der Herzogs Geheiß, um ihn aus dem Saal zu entfernen — da schreitet Agnes die Stufen ihres Hochsitzes herab, auf dem sie an Adalberts Seite Platz gehabt, und tritt schützend für ihn ein: ‚Laßt ihn zieh'n! Ich hörte sagen: Bucklige brächten Glück!' Die Diener lassen den Kurzbold los; betroffen, blickt er fragend zu Agnes auf: ‚Wie? — Mitleid? Jungfrau — hier?' — Und überwältigt durch des Mitleids bis dahin ihm unbekannte Zaubermacht, tritt er flüsternd nahe an sie heran und erteilt ihr — als seinen Dank — die geheimnisvoll warnende Mahnung: ihrem Traum zu trauen.

Das Fest ist verrauscht, die Gäste haben den Saal verlassen, die Fackeln sind bis auf eine verlöscht. Agnes ist allein zurückgeblieben. Sie wartet auf Helferich, den derselbe treue

[1] Dem Geiste jener Zeit entsprechend, bezeichnet er sie lateinisch: ‚Conscientia, das ist ihr Name; bona diese, die sittig zahme, leider heut' trüb' und in Trauer; mala jene, erzeuget Schauer, wenn sie dahin, wo Malum sitzt, mit dem Blick blinzelnd blitzt' (er dreht die Büste abwechselnd zum Herzog und Adalbert.)

Diener, der einst dem Kalwensproß das Leben bewahrt, vom Verließ heraus ihr zuführt. Langes Schweigen, als dieser endlich erscheint; kaum weiß Agnes, wie sie ihn anreden, wie in sein Geheimnis eindringen soll. ‚Welch ein Wiederseh'n! Verzeih', daß ich dich kommen ließ! Von dir zu fordern, hätte ich ein Recht dazu? Fremd bin ich ja dir geworden, die einst deinem Herzen nah sich wähnte! Ach, wie hat sich alles gewandelt, seit aus dem Krieg du zurückgekehrt! Wie ich dem Sieger jubelnd entgegenflog, da wich dein Blick mir aus; und traf er mich, so war er matt; ein Schleier, der nicht wich, der zwischen unsre Seelen schlich! Es fuhr in mich mit jähem Schmerz: erkaltet ist sein Herz!' Vergebens, daß Helferich sie bittet, mit ihren Fragen ihm das Herz nicht zu zerreißen; es sei ein Schwur, der ihn binde. Sie läßt nicht nach, sie beschwört ihn, sich zu erklären; sie dringt mit der ganzen heiligen Inbrunst ihrer Liebe auf den Schweigenden ein. Sie stellt Frage um Frage und ergänzt mit echt weiblichem Scharfsinn die fehlenden Zwischenglieder, bis das ganze Bild des Geschehenen lückenlos hell und klar vor ihrem Geiste steht. Da jubelt sie selig auf: für *sie* ist es über allen Zweifel erhaben, daß ‚Sternengebote' ein Wahn sind, daß durch die Rettung des jungen Kalwen ihre Liebe nicht gefährdet sei. ‚Wenn ich den Jüngling bitte, mir zu entsagen, was trennte uns dann noch? So vermeint sie auch jetzt noch alles zum Besten wenden zu können. Aber düster erinnert Helferich sie daran, was für ewig scheidend zwischen ihnen steht: ‚unschuld'ges Blut! Herberts Tod!' Und nochmals ist er es selbst, der in reinster aufopferungsvollster Entsagung *für* die Verkündigung des ‚Sternengebotes' eintritt. Die Geliebte *kennt* den ihr durch Schicksalspruch Verheißenen noch nicht; sie wird ihn kennen lernen. ‚Du wirst ihn schau'n und wirst ihn lieben! Aus des Jünglings Blick leuchtet das Glück! Die Sonne lachte seiner Geburt!' Für ihn selbst gibt es nur Eines noch: das Leben so zu Ende leben, daß die Entsagung ihre volle reinigende Kraft gewinnt, daß in ihr, wie in einem beseligenden Glücke höherer Art, irdisches Weh und irdischer Schmerz zu voller Verklärung bezwungen werden. Kampf und Tod für eine große heilige Sache sind für ihn die Mittel zur Erreichung des hohen Zieles. Nach Osten will er ziehen, im Kampf für des Heilands Ruhm gegen die Heiden zu streiten. So wendet er sich, von Schmerz und Liebe überwältigt, zum letzten Abschied der Geliebten zu: ein Kuß wehmutsvoller Wonne beglückt die Scheidenden.

Wehmutsvolle Wonne der Entsagung — wer sie gekostet, wer ihrer in einem höchsten Moment seines Lebens teilhaft geworden ist: wer könnte nach ihr noch je nach einer anderen verlangen? Hierin liegt auch die endgültig entscheidende Antwort auf eine Frage, mit welcher sich eine unserer nachfolgenden Betrachtungen beschäftigt.[1] Mehr noch als die Schlußvorgänge des Dramas selbst mit der ganzen Verklärtheit ihrer Töne zeigt es uns die zart erhabene, zugleich weiche und kraftvolle, schmelzende und seelenvoll starke, befangene und hoch auffauchzende, wehmutsvoll wonnige Stimmung, die der Dichter und Musiker dieser Szene zu verleihen gewußt hat, und die noch in dem ihr folgenden

[1] Vgl. die kleine ‚Gelegenheits-Betrachtung': Über den Ausgang der Handlung in Siegfried Wagners ‚Sternengebot', S. 318 ff. dieses vorliegenden Werkes.

instrumentalen Nachklange festgehalten und weitergeführt wird: daß es sich hier um einen Höhepunkt menschlichen Daseins handelt, der durch kein ihm folgendes Glück überboten werden kann.

Aus dieser zart erhabenen, wehmutsvoll weichen Stimmung reißt uns das furchtbare Traumbild, das Kurzbold der in sanftem Schlummer Dahingesunkenen durch seine Einflüsterung inspiriert, um die Unmöglichkeit ihrer Verbindung mit Adalbert auch äußerlich zu motivieren: im Aufbau dieses Aktes ein notwendiges Mittelglied, durch den Kontrast zum Vorhergehenden und Nachfolgenden von höchster dramatischer Wirkung. Das Sagenmotiv des Totenrittes liegt ihm zugrunde: der Reiter auf klapprigem Pferd, der Agnes zur Hochzeit abholen will und sie zum Grabe als Brautbett geleitet, trägt in seinem bleichen Totenantlitz die Züge Adalberts, wie sich auch sein musikalisches Motiv unheimlich in den schwindelnden, rasenden Rhythmus des Rittes verwebt. Bereits ist nach vorgerückter Nachtstunde, in welche die Trennung von Helferich gefallen ist, der grauende Morgen angebrochen, nur für das geschlossene Auge der Träumenden ist es noch Finsternis, die mit einem Schlag von der Bühne weicht, als sie mit einem Angstschrei aus dem Fiebertraum erwacht und in den hellen Tag hineinblickt, der nach dem Willen ihrer Mutter ihr Hochzeitstag sein soll. Die Gäste nahen; Adalbert tritt im Festschmuck auf sie zu; ihn anstarrend, ruft sie in vollster Beängstigung: ‚Der ist's! ja Der! Ich sah dich anders! Du hast mich ja schon gefreit, heut' Nacht war Hochgezeit: Du ritteſt mit mir zur Kirche bergab, du rissest mich jäh ins bräutliche Grab!'

Zur Rede gestellt, geht sie zwar in scherzenden Ton über: an Träumen zu hängen, wäre ihr nicht erlaubt, als des Vaters würdiges Kind, der der Sterne Kreisen glaubt? Aber in entschlossenem Ton erklärt sie vor der ganzen Versammlung weiter: ‚Nein, Adalbert! Dein werd' ich nicht!' Die Zeit ist da, in der sich alles bisher Verborgene enthüllt. Dem Schwur ihres Geliebten wahrt sie die Treue; auch sie darf sein ihm

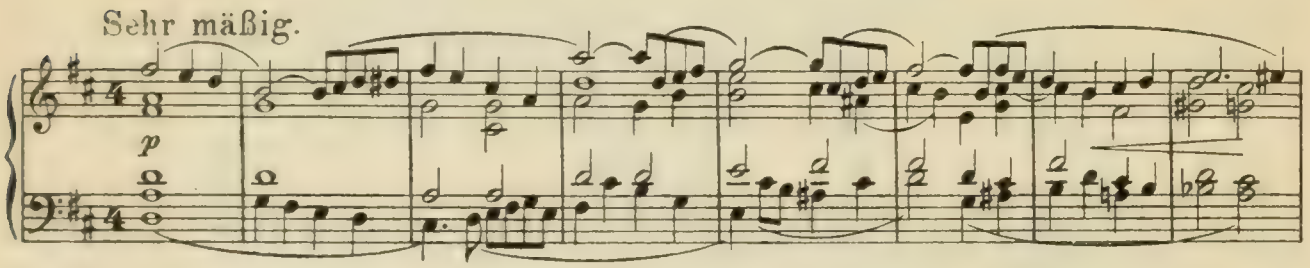
abgerungenes Geheimnis nicht verraten. Das aber darf sie, es steht ihr frei: vor allen Anwesenden offen zu beschwören, daß Helferich — frei von Schuld sei. ‚Ihn banden heiligen Schwures Ketten, die Ehre einer Frau zu retten!‘ Und weiter steht es ihr frei, dieser Gesellschaft, die zu allem nach den Gründen und Veranlassungen forscht, zwar mit jungfräulichem Zaudern, aber dann doch mit fester Bestimmtheit durch einen harmlosen Doppelsinn ihrer Worte einen ihrer würdigen Spielball hinzuwerfen, der sie zugleich von allen Ansprüchen Adalberts befreit: ‚Hört! Der Ritter war nachts — bei mir! Des hab' ich einen Zeugen!‘ Dem starren Schreck einer höfischen Gesellschaft bei solchem Bekenntnis aus reinstem Munde bleibt keine Zeit sich zu lösen; denn schon erscheint zu neuer Überraschung im Hintergrund auf den Stufen Helferich, ihm zur Seite der junge Heinrich der Kalwe. Ihn in diesem Augenblick vor aller Augen dem Herrscher vorzustellen, heißt ihn zugleich vor jeder künftigen heimlichen Nachstellung bewahren: so schickt er den Geretteten zum Herzog, um diesem seinen eigenen Brief zu überreichen, in dessen Geheimnis außer dem Schreiber desselben nur Helferich eingeweiht ist, der es nicht weiter verraten wird. Konrad erkennt seinen Brief; er hat kaum die Kraft, seine Fassung zu wahren. Sein blutiges Geheimnis gehört nicht mehr ihm allein; er, der da oben vor ihm auf den Stufen steht, ist nunmehr dessen Mitwisser und kündigt sich ihm zugleich als Vollstrecker des ‚Sternengebotes‘ an. Die böse Tat ist nicht vollzogen, zum zweitenmal hat des Himmels Fügung sie von ihm abgewandt. Zum drittenmal wird er Gott nicht versuchen.

Keine Vermählungsfeier, aber ein ‚Friedensfest‘ gilt es jetzt. Nur ein bitterer Schmerz für alle Beteiligten: Helferichs Scheiden. Daß er Herbert erschlagen, wissen nun alle; aber auch, daß es im ehrlichen Kampfe geschah. Niemand verlangt eine Buße von ihm;

er selbst aber wendet sich nach der letzten Verkündigung jäh zum Scheiden, Agnes zurücklassend, deren Schmerz sich in erhabene Milde aufgelöst hat. Sie offenbart vor aller Augen und Ohren dem Jüngling sein Schicksal, den Seherspruch, der ihn ihrem Vater zum Erben und Eidam erkoren. Aber über aller Sterne Gebot stehe ein Höheres: des Herzens Gebot! Dieses werde auch durch das Scheiden des einzig von ihr Geliebten nicht gebeugt oder gebrochen; auf der Himmelsbrücke des Regenbogens der Liebe folge ihm ihr Herz, wohin er auch scheide. ‚Getrennt dem Auge, vereint im Schmerz! Helferich, dein werd' ich ewig sein!' Die Kräfte schwinden ihr; ihr Vater nimmt sie in seine Arme. Im namenlosen Weh eines überströmenden Mitleides kniet der junge Heinrich vor ihr nieder, um ‚als Bruder ihr Tröster zu sein!' Sie aber hat leise ihre Hand auf sein lockiges Haupt gelegt: ein zart wehmütiges Lächeln verklärt ihre Züge.

3.

Einige Goethesche Gedanken in ihrer Anwendung auf die Dichtung von Siegfried Wagners ‚Sternengebot'.



I.

Durch das Sollen wird die Tragödie
groß und stark, durch das Wollen
schwach und klein. Goethe.

n den bisherigen öffentlichen Besprechungen der Dichtung von Siegfried Wagners ‚Sternengebot' herrscht noch viel Verwirrung: es ist uns kaum ein Beispiel einer solchen bekannt geworden, in welcher der organische, in sich beziehungsvolle, konsequente und einheitliche Aufbau dieser Dichtung, die in ihrer Art unvergleichliche Konzentration ihrer ethischen und poetischen Motive, in eingehender Darstellung auch nur annähernd gewürdigt worden wäre. Wir wollen es daher in folgendem unternehmen, den Nachweis ihrer streng organischen Einheitlichkeit sowohl in der sittlichen Auffassung, wie andererseits in der konsequenten Durchführung dieser Auffassung, für diesmal an der leitenden Hand einiger Goethescher Gedanken zu erbringen.

Wir stießen nämlich in unserer Lektüre, gerade während unserer eigenen ersten Beschäftigung mit dem ‚Sternengebot', auf den im Sommer 1813 — ungefähr um die Zeit der Geburt Richard Wagners — entstandenen Goetheschen Aufsatz über ‚Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten', in welchem der Gegensatz zwischen der Antike und Shakespeare von einem Gesichtspunkt aus erfaßt wird, der uns für die Beurteilung

der Dichtung Siegfried Wagners recht eigentlich ausschlaggebend dünkt: aus dem Verhältnis zwischen Sollen und Wollen. — Ist dies doch der eigentliche ethische Angelpunkt, um den sich darin alles dreht und bewegt.

Die Gewalt der antiken Tragödie, so belehrt uns Goethe in jenem Aufsatz, beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Dies ist nun — nach der einen Richtung hin — der Inhalt unseres Dramas: der fruchtlose Kampf des Saliers gegen die bestimmt formulierte Verheißung des Sternengebotes, der er mit allen Mitteln des Trotzes und der Auflehnung nicht widerstehen kann. Das Sollen ist despotisch, das Wollen schmeichlerisch, daher es sich des Menschen so leicht zu seinem Unheil bemächtigt. ‚Alles Sollen ist despotisch, es gehöre der Vernunft an, wie das Sitten- oder Stadtgesetz, oder der Natur, wie die Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und des Todes. Vor allem diesem schaudern wir, ohne zu bedenken, daß das Wohl des Ganzen damit bezielt sei.‘

Gerade dieser Empfindung des Schauders vor dem Despotischen des Sollens in Vernunft und Natur hat — ganz unabhängig von jener Goetheschen Betrachtung und im bloßen Hinblick auf die Dichtung Siegfried Wagners — einer der ganz Wenigen unter den öffentlichen Beurteilern dieser Dichtung, dem wir wirklich Tiefes und Belehrendes darüber verdanken,[1] in folgenden Sätzen einen bedeutenden Ausdruck gegeben:

‚Einen jeden packt ein seltsames Grausen, wenn er zum ersten Male sein Leben mit dem Leben anderer verkettet sieht, wenn er sich nicht mehr als freies Ich empfindet, sondern sich einbegriffen fühlt in den unendlichen Zusammenhang der Dinge und sich im All verloren glaubt. Denn dem unmittelbaren Gefühl ist nichts natürlicher als immer nur sich selbst als den Ursprung und das Zentrum aller Dinge zu empfinden. Wenn es nun wie mit unsichtbaren Händen in unser Leben eingreift, wenn wir das erbarmungslose Walten einer um unser Glück und Weh unbekümmerten Macht spüren, so krampft sich uns das Herz zusammen in fassungslosem Grausen — bis wir Herr über dieses Grausen werden und der überwältigenden Wahrheit des All-Eins, das sich unserem Wahne als Schicksal darstellt,[2] ins Gesicht schauen.‘

Hier ist — nach Goethes Worten — der Sitz alles Furchtbaren der Orakel: die Region, in der Oedipus am höchsten thront.

Und ein Orakel, der Ausspruch einer sternenkundigen Seherin, bildet den Ausgangspunkt der Handlung auch des ‚Sternengebotes‘. Trotzdem ist es weit davon entfernt, eine neue Oedipus- oder vielmehr Laïos-Tragödie darstellen zu wollen. Denn der eigentliche Held des Stückes ist keineswegs Konrad der Salier in seinem selbstsüchtig heftigen, dennoch aber von der Gewalt des Schicksals durchkreuzten Drange. Der eigentliche Held

[1] Herr Bruno Goetz, in der von Carl Waack herausgegebenen Broschüre: Über Dichtung und Musik von Siegfried Wagners ‚Sternengebot‘ (Riga, W. Mellin 1908). — [2] Man vergleiche zu diesen Worten nicht allein die eigenen Ausführungen des genannten Herrn Verfassers a. a. O., sondern vor allem auch Schopenhauers tiefsinnige Abhandlung über die ‚anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen‘ (im 1. Bande der Parerga und Paralipomena).

des ‚Sternengebotes' ist vielmehr der edle Helferich von Lahngau, dessen ritterliche Selbstlosigkeit sich nach einem schönen altdichterischen Gebrauch bereits a priori durch seinen Namen charakterisiert. In seiner Seele, nicht in derjenigen Konrads, wird jener Kampf zwischen Wollen und Sollen siegreich durchgekämpft, der im Verlaufe des Dramas die Mitempfindung des Zuschauers so stark in Anspruch nimmt.

Wäre der Inhalt des Siegfried Wagnerschen Dramas in der Tat nichts weiter, als der Kampf zwischen Sollen und Wollen im Inneren Herzog Konrads und sein Unterliegen in diesem ungleichen Kampfe, so wäre damit nichts anderes geschehen, als das rücksichtslose Wollen des Individuums ‚zum Wohl des Ganzen' durch das Sollen besiegt, und somit der Gedanke der antiken Tragödie in einem bloß äußerlich antikisierenden Sinne — als moderne Schicksalstragödie — zu müßiger Erneuerung gebracht.

‚Aber', so fährt Goethe fort, ‚eine Notwendigkeit, die mehr oder weniger, oder völlig, alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unseren Gesinnungen.' Hier ist für den neueren Dichter, den Interpreten unseres sittlichen Bewußtseins, der Anknüpfungspunkt zur Schaffung neuer künstlerischer Welten gegeben. Es ist das erstrebte Gleichgewicht zwischen den beiden, einander entgegengesetzten Prinzipien, ‚die Verknüpfung des Wollens und Sollens in einem individuellen Charakter' und insbesondere die erhabenste Form dieses Gleichgewichtes, in welcher — durch die Kraft einer edlen Resignation — eben jenes Sollen selbst zum Produkt eines freien Willensentschlusses wird. Zur typischen Darstellung dieses Vorganges hat sich Siegfried Wagner in seiner Dichtung die Gestalt des Helferich von Lahngau ausersehen.

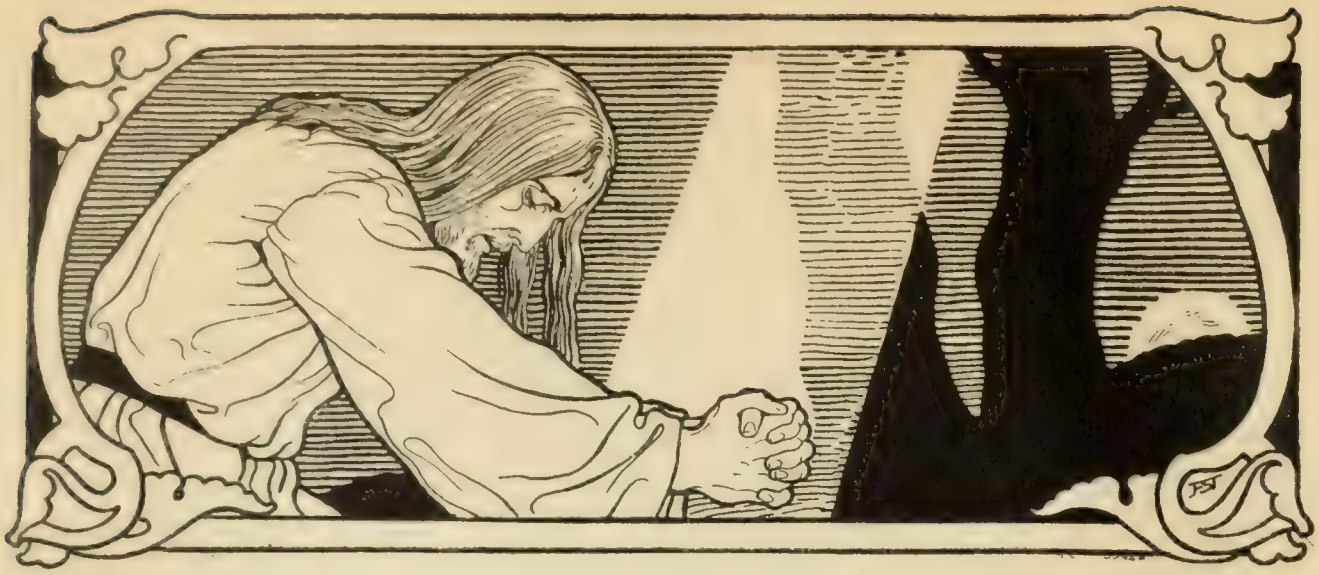
‚Durch das Sollen', sagt Goethe, ‚wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein.' Wir können das Sternengebot von Siegfried Wagner in diesem Goetheschen Sinne als den reinsten, ausgeprägten Typus der ‚Tragödie des Sollens' bezeichnen.

Es ist uns, mit etwaiger Ausnahme von Calderons standhaftem Prinzen, in der gesamten Geschichte des Dramas kein zweiter Fall bekannt, in welchem uns dieser Typus in so reiner, unvermischter Weise entgegenträte. Die Gestalten eines Marquis Posa, Max Piccolomini und selbst des Prinzen von Homburg, der Helden einer edlen Resignation oder einer charaktervollen Unterwerfung unter bestehende Gesetze und Verordnungen, tauchen bei dieser Umschau in uns auf. Aber mehr oder weniger stehen diese entweder nicht unbedingt im Mittelpunkte der Handlung, oder die besondere Sphäre ihrer Umgebung zieht als solche die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich, so daß es sich im einen Falle um den Glaubenshelden, im anderen um die Verherrlichung der militärischen Subordination handelt; während in unserem Werk die heroische Gesinnung des Helden sich, frei von jedem äußeren Gegensatz des Dogmatismus oder Patriotismus, allein in dem rein menschlichen Konflikt der eigenen Seele bewährt.

Derselbe Gegensatz macht sich nun aber bei den übrigen Personen des Dramas je nach ihrer Eigenart geltend. Und somit handelt es sich in dem gesamten dramatischen Vorgang um einen Konflikt zwischen Sollen und Wollen, in welchem der rücksichtslos Wollende unterliegt; für ihn bleibt der Seherspruch ein starres, unbeugsames Hindernis,

gegen welches alle Empörung, alle Auflehnung machtlos sich erweist, an dem es sich bricht, wie die brandende Welle am Felsen. Auch List und Klugheit, kleinliche Intrigue (Adalbert von Babenberg, Hiltrud) gelangen nicht an das Ziel, obgleich sie ihm, durch eine ironische Fügung der Begebenheiten, recht nahe kommen, ja es fast schon erreicht zu haben scheinen. Aber kurz ist der Triumph ihres Sieges. Und die eigentliche konzentrierte Verkörperung des Bösen, das bewußte Prinzip der Verneinung alles Guten, Lichten und Schönen in der dämonischen Nachtgestalt des Krüppels Kurzbold, der an das Gute nicht glaubt, weil es nie in den Bereich seiner Erfahrung getreten, sieht seine Macht, so schonungslos er sie der von ihm erkannten und durchschauten ‚Schuld' gegenüber ausübt, an dem ersten auf ihn fallenden Strahl der Herzensgüte hinschmelzen.

In dieser ‚Tragödie des Sollens' bleiben Sieger bloß die Freien. In der Person Helferichs ist der Konflikt zwischen Sollen und Wollen in seinen äußersten Forderungen zur Geltung gebracht. Helferich liebt und wird wiedergeliebt; seiner Liebe zugunsten eines Andern entsagen, ist für ihn das höchste erdenkliche Opfer. Und er bringt es aus freiem Entschluß, nach schwerstem inneren Kampf. Agnes liebt und wird wiedergeliebt; ihre großherzige Naivetät wagt es in echt weiblicher Weise noch bis zuletzt auf einen günstigen Ausgang zu hoffen und ihn mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln herbeizuführen. Selbst die Autorität des Sternengebotes reicht nicht an ihre Freiheit heran: an dem stolzen Beispiel ihres Geliebten wächst diese zur höchsten Kraft der Entsagung; aber das Bild des Scheidenden wird ewig ihre Seele erfüllen und den Inhalt ihres Lebens ausmachen.



II.

Die größten Qualen', sagt Goethe, ‚sowie die meisten, denen der Mensch ausgesetzt sein kann, entspringen aus dem, einem jeden innewohnenden Mißverhältnis zwischen Wollen und Sollen.' Zeugen dieser Qualen, dieser Kämpfe, werden wir bereits in dem instrumentalen Vorspiel des Werkes: es läßt uns dessen allgemeine Grundstimmung und das in ihr behandelte Hauptproblem im voraus ahnungsvoll empfinden und erfüllt damit, ohne sich an die hergebrachte Form der ‚Ouvertüre' zu binden,[1] die Forderung, welche Richard Wagner an diese musikalische Kunstform gestellt hat.

Unter Vermeidung des Versuches, das ausdrücken zu wollen, was die Musik mit ihren Mitteln nie ausdrücken kann und soll, nämlich die empirischen Einzelheiten und Verwickelungen des Bühnenvorganges, soll sie dagegen den leitenden Hauptgedanken desselben, mit dem Blick des wahren Dichters erfaßt und von allem Nebensächlichen und Zufälligen entkleidet, als musikalisch verklärtes Gebilde hinstellen, in dessen großen Umrissen dieser Hauptgedanke und somit der eigentliche Inhalt der dramatischen Handlung eine dem Gefühl verständliche Verkörperung gewinnt.

Dieser leitende Hauptgedanke ist aber im ‚Sternengebot' kein anderer als der — zunächst rein musikalisch antizipierte — Gegensatz zwischen Sollen und Wollen, der ethische Angelpunkt des Ganzen, und das ergreifende Ringen beider widerstreitenden Elemente miteinander, bis zum endlichen Siege des Ersteren.

[1] Wie wenig Siegfried Wagner die Vorteile verschmäht, welche eben diese ausgedehntere Ouvertürenform durch die Möglichkeit einer ideellen Synthese der hauptsächlichen dramatischen Motive dem Tondichter darbietet, das zeigen die glänzenden Beispiele seiner Ouvertüren zum ‚Herzog Wildfang', ‚Bruder Lustig' und ‚Bärenhäuter', die durch ihre Plastik, wie durch ihren organischen Aufbau von je den Kenner entzückt haben.

Die elegische Grundstimmung der von den Holzbläsern getragenen D-dur-Melodie, mit welcher dieses Vorspiel beginnt, jene ‚lyrisch gesättigte, langatmig gesponnene Melodie, auf deren lichte Klänge Schmerz und Resignation leise ihre weichen Schatten werfen',[1] wird in ihrer Entwicklung durch das mahnende Motiv des Sternengebotes, den plastisch ausgeprägten Ausdruck jenes ‚Sollens', unterbrochen, während die ersten Violinen dazu eine inbrünstig ringende Gegenmelodie anstimmen. ‚Zum kraftvollen Fortissimo allmählich anschwellend, behauptet das Sternengebot immer eindringlicher seine Macht.'

Man verfolge nun aber, in der Partitur oder im Klavierauszug, der zu diesem Zweck völlig ausreicht, dieses Ringen der beiden entgegengesetzten Elemente von Takt zu Takt durch alle seine Phasen hindurch, — bis zu jenem schließlichen, gebieterisch andringenden, zur erhabenen Größe eines ‚kategorischen Imperativs' gesteigerten Fortissimo, an dessen ungestümer Macht alles Widerstreben, alles zarte Hoffen und Verlangen, Sehnen und Flehen unerbittlich sich brechen muß. Ist es sonst die besondere Aufgabe der göttlichen Kunst der Musik, das der Wortsprache Unaussprechliche zum tönenden Gefühlsausdruck zu bringen und durch diese ihr eigene Fähigkeit dem von ihr getragenen szenischen Vorgang eine zuvor — im bloßen Wortdrama — ungekannte Ausdrucksfähigkeit zu verleihen: so läßt sich im gegebenen Falle vielmehr mit Recht behaupten, daß die klar eindringliche Tonsprache hier ihrerseits fast schon die Grenze der begrifflichen Wortsprache berührt. Keine Wortsprache nämlich könnte wahrnehmbarer, bestimmter, unzweideutiger das innerste Flehen der bedrängten Seele zum Ausdruck bringen, als es diese beredten Akzente tun, in ihrer inbrünstig ringenden gebetartigen Steigerung: ‚Ist es möglich, daß dieser Kelch an mir vorübergehe?' Und ihnen gegenüber in jenem Thema des Sternengebotes die unbeugsam beharrende, schließlich in einem starken Anlauf zu fast ungeduldiger Heftigkeit anschwellende Forderung: ‚Du sollst!'

Gewiß ist ein Kampf, wie der hier in Tönen wiedergegebene, nur einmal noch in gleich heißem, inbrunstvollem Ringen durchgekämpft worden: von jenem Göttlichen auf Gethsemane, als er in tiefem, schmerzlichem Seelenleiden darum warb, der Bitternis des an ihn herantretenden Leidenskelches überhoben zu sein: ‚doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe!'

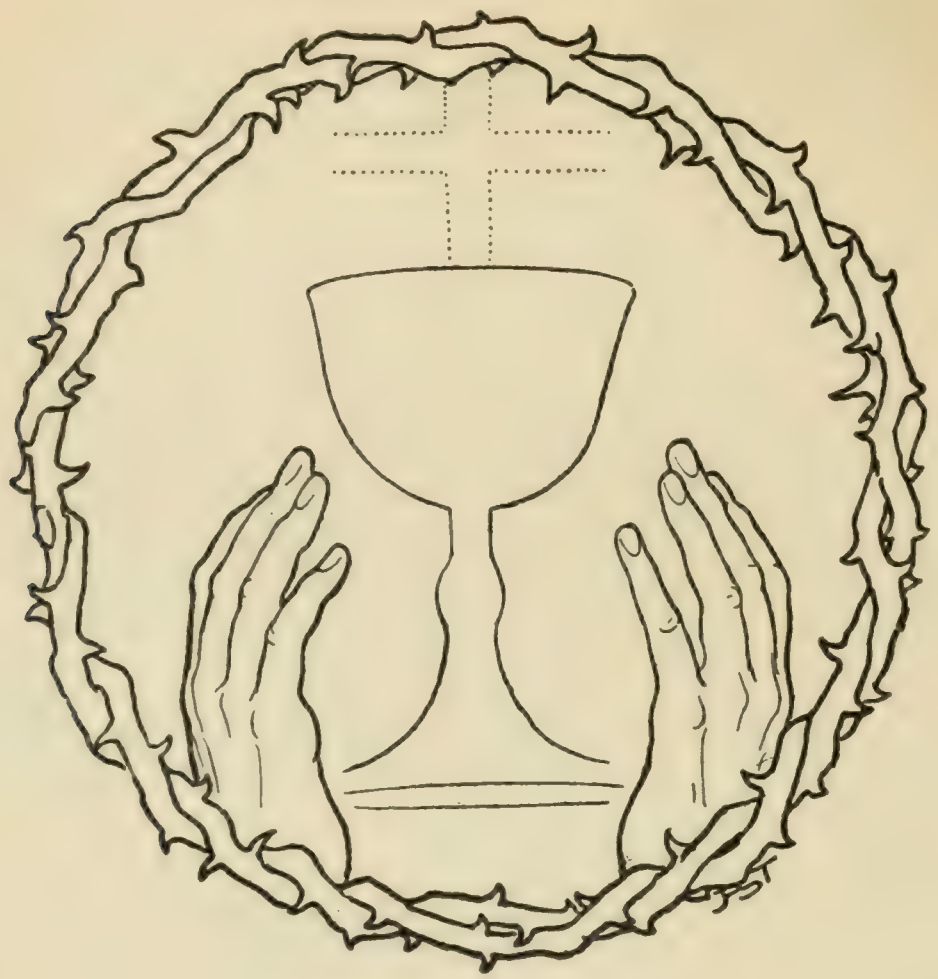
Und gewiß ist die Darstellung eines solchen Kampfes, des Widerstreits zwischen dem Glücksverlangen einer edlen reinen Seele und der zur Glorie eines kategorischen Imperativs sich erhebenden sittlichen Forderung, mit einem Worte: das Ringen zwischen Wollen und Sollen — noch nie von einem Tonmeister mit so erschütternder Zartheit und Intensität zum Ausdruck gebracht, ja unseres Wissens auch noch nie in gleicher Weise zum Gegenstand des Ausdruckes gewählt worden.

‚Nicht mein, sondern dein Wille geschehe!' — das sagt uns, nach überstandenem schwerem Kampf, der Wiedereintritt jener, nun dem milden Klange der Waldhörner

[1] Carl Waack, ‚Über Dichtung und Musik von Siegfried Wagners ›Sternengebot‹' (Riga W. Mellin, 1908), S. 22.

anvertrauten Eingangsmelodie, die den ersten Beginn dieses Instrumentalvorspiels bildet und mit welcher dasselbe uns zum Eintritt des sichtbaren Bühnenvorganges überleitet.

Die Idee des nun folgenden Dramas ist damit in völlig verklärter und durchgeistigter, von allen Zufälligkeiten des rein Empirischen, Tatsächlichen losgelöster Weise zu tönender Offenbarung gelangt.



III.

Wenn Kunstliebhaber und Freunde', sagt Goethe am gleichen Ort, ‚irgendein Werk freudig genießen wollen, so ergötzen sie sich am Ganzen und durchdringen sich von der Einheit, die ihm der Künstler hat geben können. Wer hingegen theoretisch über solche Arbeiten sprechen, etwas von ihnen behaupten und also lehren und belehren will, dem wird Sondern zur Pflicht.'

Auf eine solche Scheidung und Sonderung der im Drama ‚Sternengebot' gegeneinander wirkenden Faktoren gehen wir im folgenden aus.

Unter dem Gesichtspunkt der soeben am Instrumentalvorspiel entwickelten Grundidee scheiden sich die einzelnen Personen der Handlung in zwei getrennte Gruppen, in denen der Gegensatz von Sollen und Wollen sich typisch offenbart. Auf der einen Seite sehen wir die Wollenden: den Salierherzog, seine Gattin, Adalbert von Babenberg und Julia; auf der anderen Seite die unter sich sehr abweichenden Vertreter des Sollens: Herbert, Kurzbold und Helferich. Außerhalb beider Gruppen steht der junge Heinrich der Kalwe; über ihnen die Seherin und Agnes: erstere, wenigstens dem bloßen äußeren Anschein nach, an den durch ihr Orakel hervorgerufenen Leiden und Gegensätzen der übrigen Handelnden persönlich unbeteiligt, letztere nur allzu beteiligt an diesen Leiden, doch in der Verklärung einer edlen Resignation sich darüber erhebend.

Wenn der Vorhang sich nach jenem Instrumentalvorspiel öffnet, erblicken wir in einer Expositionsszene von gedrungener Kraft, die uns gleich von Anbeginn mitten in die Tragik des Konfliktes hinein versetzt, gleichzeitig die beiden Hauptpersonen und im ethischen Sinne die eigentlich diametralen Gegensätze des Stückes.

‚Waldwärts sah ich den Salier schreiten, bis hieher folgt' ich ihm nach.' Gleich die ersten Worte der Dichtung enthüllen in ihrer eigentümlich feierlichen Schönheit das

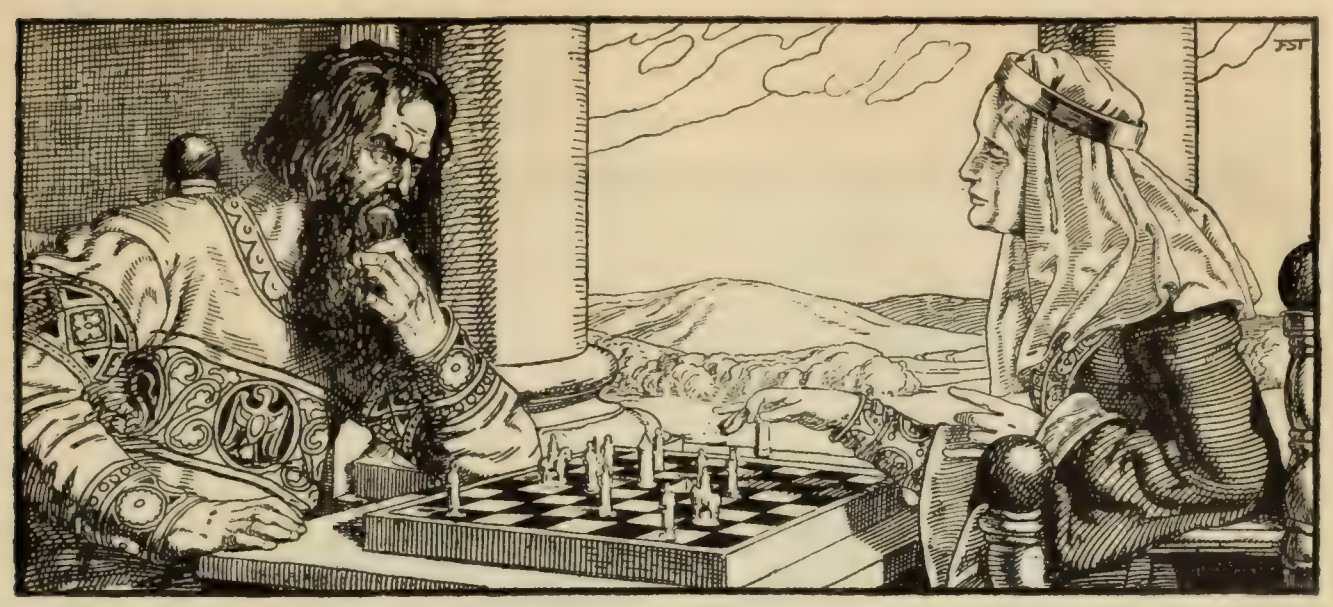
Verhältnis des jungen ‚Sonnenritters' Helferich von Lahngau zum Salierherzog Konrad. Das ‚bis hieher' weist zugleich symbolisch auf das weitere Verhältnis der Beiden. Das Herz von freudigen Hoffnungen geschwellt, am Abend eines durch seine rechtzeitige Hilfsbereitschaft, seine Tapferkeit und Entschlossenheit errungenen Sieges über die räuberischen Wenden, nicht aus eitler Neugier, sondern aus ernster Teilnahme am düsteren Gram des Mannes, dessen Tochter er liebt, ist Helferich ihm in diese entlegene Wildnis gefolgt: was er nun aber hier sieht und hört, das macht ihn in wenigen entscheidenden Augenblicken auf tragische Weise zum Mitwisser eines ungeahnten Geheimnisses und verflicht ihn durch seine Konsequenzen unerbittlich in ein fremdes Geschick. ‚Bis hieher' war er mit dem Salier eng verbunden, weiter wird er ihm nicht ‚folgen' können; ihre Wege sind nun geschieden.

In rücksichtslos herrischer Durchsetzung seines Wollens ist der Herzog über alle sich ihm entgegenstemmenden Hindernisse hinweggeschritten. ‚Es ist der wilde Trotz einer kühnen, vorwärtsstürmenden Seele, die ihrem eigenen selbstherrlichen Willen zu folgen vermeint und nun erfahren muß, daß ihr Wille sie in ein Netz hineingetrieben hat, das sich unentrinnbar immer fester um sie zusammenschließt. Was sie fesselt, ist für eine so geartete Seele mehr oder minder gleichgültig; daß sie überhaupt gefesselt ist, daß ihr Wille nicht frei ist, daß ein unbegreifliches Etwas, ihr den Weg versperrend, sie auf andere, von ihr ungewollte Wege drängt: das treibt sie in Empörung, in blindes, vernichtendes Wüten, in Schuld und Verbrechen hinein. Nicht daß der Sohn seines schlimmsten Feindes sein Erbe und Eidam sein soll, während ihm ein Sohn versagt ist und nur sein Bastard, der Krüppel Kurzbold, ihm wie ein widerliches Zerrbild seiner selbst höhnend in den Weg tritt, — nicht das ist der eigentliche Grund seines Grolles, sondern daß das Schicksal es so will, daß es von vornherein so bestimmt ist, ohne daß es ihm möglich sein sollte, sich dagegen zu wehren: das entflammt seinen Trotz zu vernichtendem Grimme.' (B. Goetz a. a. O. S. 13/14.)

Gelänge es ihm, den — unter des Himmels sichtlichem Schutz — schon einmal vor seinen Nachstellungen bewahrten jungen Kalwen durch einen zweiten Anschlag auf sein Leben für immer unschädlich zu machen: wie würde der trotzig Wollende dann dastehen? Aufgerichteten Hauptes, stolz und ungebeugt im Äußern, aber mit noch fester geschlossenen Lippen, noch düsterer gefurchten Brauen, in seinem Innern vernichtet, dem nagenden Wurm des Gewissens preisgegeben. Das Übermaß des Wollens würde sich in furchtbarer Zerstörung an ihm rächen, da der Gewinn des Einsatzes nicht wert war. In kühner, vor nichts zurückschreckender Vermessenheit hätte er dem Endziele jenes blinden Wollens zugestrebt, das im ungehemmten Drange nach Freiheit den reinen Quell aller persönlichen Freiheit verschüttet. Denn Schuld und Verbrechen sind der furchtbarste Zwang, bei ihnen gibt es kein Zurück auf der einmal betretenen Bahn.

Wehe ihm, stünde kein Helferich ihm zur Seite, um durch sein selbstaufopferndes Eingreifen die drohende Gefahr von seinem Gewissen abzuwenden!

Und neben diesem gewaltsam Wollenden, mit aller Kraft gegen das ihm verkündete Verhängnis sich Stemmenden, eine Gattin von makellosen Sitten und untadeliger Tugend



und Ehrbarkeit; aber kleinlich engem Klugheitssinn. Hiltrud will ihrer Tochter, bei aller Hochschätzung Helferichs, in dem an Land und Gütern mächtigen Adalbert von Babenberg einen ungeliebten Freier zuführen, der selbst in erster Linie nach dem Erbe des Herzogs strebt. ‚Nütz' ihn als Freund! fürcht' ihn als Feind!' ruft sie eindringlich ihrem Gatten zu, und meint damit — nach ihrem Sinn — eine so hohe Weisheit ausgesprochen zu haben, daß sie keinen Augenblick an ihrem endlichen Siege zweifelt. ‚Und Adalbert wird dein Eidam werden, du magst dich trotzig auch gebärden.' Auf diese ihre praktische Klugheit in politisch-diplomatischen Heiratskombinationen setzt die Herzogin ihren Stolz und sieht darin ihren weiblichen Beruf: ‚wo ihr Schnellen Geduld verliert, Weib recht langsam, langsam rührt! Sie rührt und quirlt, bis es euch erweicht: wann hätten wir nicht alles erreicht?' — Auch sie gehört zu den Wollenden, auf ihre Art.

Gegenüber der trotzig kühnen, aber immer noch hoheitvollen Vermessenheit des Wollens auf seiten ihres Gatten kommt sie in ihrem Begehren und Wollen nicht über das Unzureichende kleiner Mittel hinaus, wie diese nun einmal in den Grenzen ihrer Natur bedingt sind: ihr Verlangen und Kombinieren betätigt sich auf dem Boden eines Spieles mit fertigen Größen, die sie — wie auf dem Schachbrett — klug erwägend gegeneinander ausspielt.

Es ist bezeichnend, daß wir sie mit ihrem Gemahl, dem Herzog, in einer psychologisch wichtigen Eingangsszene gerade beim Schachspiel antreffen; auf diesem Boden kann sie ihr Wollen immerhin siegreich bewähren. In sehr bedeutsamer Weise, gleichsam als hätte er ganz von ferne immer unser Drama im Sinn, kommt Goethe in dem gleichen Zusammenhang auf diesen Gegenstand zu reden, wobei es für uns gleichgültig ist, daß er sich in seinen geistvollen Ausführungen nicht direkt auf das Schachspiel, sondern auf das Kartenspiel bezieht. ‚Die Form des Spieles, verbunden mit dem Zufall, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen, verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen.' In diesem Kampf zieht der trotzig Kühne gegen die mit kleinen Mitteln

Wirkende den kürzern; da er es in seinem Brüten über das große Schicksal seines Lebens verschmäht, die kleinen ‚Zufälle' geschmeidig sich dienstbar zu machen, muß sein Wollen dem Schicksal des Spieles unterliegen. In dieser Goetheschen Auffassung

gewinnt somit die Spielszene im Beginn des zweiten Aktes eine besondere Symbolik und bestätigt seinen eigenen Ausspruch über das Symbolische in der dramatischen Kunst: ‚genau genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist; eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet'. Konrads Unterliegen im Brettspiel bereitet auf eine größere, entscheidendere Niederlage vor, in der sein Wollen vor einem höheren Sollen sich beugen muß.

Als weiteres Beispiel eines im Wollen und Begehren ganz aufgehenden Charakters führt uns der Dichter eben jenen Mitbewerber um Agnes' Hand, Adalbert von Babenberg, vor. An seiner Tapferkeit und tüchtigen Waffenführung darf niemand zweifeln; schon das musikalische Motiv, mit welchem der Dichter ihn einführt und das ihm, in ausdrucksvollen Varianten, durch alle Situationen treu bleibt, spricht von seiner ritterlichen Kraft und Energie. Und doch stellt er dem starken, leidenschaftlichen Wollen des Saliers einen ganz anderen Typus gegenüber: das zäh ausdauernde, berechnende Wollen des Politikers und Diplomaten. Von den kleinen Zufällen des Spieles, wie des Lebens,

wird ihm keiner entgehen, der seine Absichten begünstigen, den er zu seinem Vorteil wenden, aus dem ihm ‚ein Nutzen erblühen' könnte.

Für diese Zufälle hat er den feinsten Beobachtungssinn: überall hat er seine Augen, in jedes Geheimnis anderer ist er eingeweiht, er weiß sich jeden, der sich von ihm ausforschen läßt (Kurzbold und Bertha), zum freiwilligen oder unfreiwilligen Zuträger zu machen und das ihm Zugetragene diplomatisch zu verwerten. Er ist eine durch und durch politische Natur, ganz Wollen, Verlangen und Begehren, und stets auf die Mittel zur Durchführung des von ihm Gewollten bedacht. Trotz allen rastlos arbeitenden Ehrgeizes, aller Klugheit und Kühnheit, wird er immer dazu verurteilt sein, neben einer wirklich heroischen Natur wie Helferich, der ‚Zweite' zu bleiben, weil ihm — als ausschlaggebendes Moment — die Größe des Charakters fehlt. Da er in der Beurteilung seiner selbst und seiner Erfolge aber nie über die, seiner Sinnesart eigenen, Voraussetzungen hinaus kann, muß er dieses sich stets auffallend wiederholende Verhältnis für die Wirkung eines — ihm an der Wiege gesungenen — Hexenfluches halten. Wie anders sollte er sich dasselbe sonst erklären?

Es ist durchaus konsequent, daß er gerade bei Hiltrud eine so warme Bewunderung seiner Verdienste findet, und die notgedrungene scheinbare Nachgiebigkeit der Umworbenen läßt Beide — Adalbert und Hiltrud — einen Moment erleben, der ihr ausdauerndes Bemühen zu krönen scheint. Leider währt dieser Triumph nur kurze Zeit; daß er aber überhaupt, für einen flüchtigen trügerischen Augenblick, eintritt, daß wir Adalbert und Agnes im dritten Akt als Verlobte, scheinbar zueinander Gehörige, wirklich vereint auf dem Hochsitz erblicken — darin gelangt die Ironie des Schicksals gegen den ehrgeizig Strebenden, wie sich's gebührt, zum sichtbaren Ausdruck.

Und noch auf eine ‚Wollende' treffen wir in dieser Reihe. Von irgendeinem Römerzug, den er als Begleiter des Saliers mitgemacht, hat dessen treuer Kanzler und Berater Herbert sich die schöne Julia als Gattin in seine nordische Heimat mitgebracht, wo sie nun mit all ihrer südlichen Glut und Schönheit verblühen muß. ‚Die Arme', sagt Adalbert von ihr, ‚ihr Gatte taugt ihr nicht: düster, karg und fahl, ein traurig Ehgemahl.' Was in ihren dunklen feurigen Augen an heftigem Wollen lebt, ist um so verzehrender, als es durch kein Pflichtbewußtsein eingedämmt wird. Dem ‚Fieber, das sie verzehrt', hat sie zu wehren keine Kraft, weil in ihr, der von früh auf weich Verwöhnten, diese Kraft unausgebildet geblieben ist. So wird sie das Opfer ihres eigenen glühenden Triebes.

Zwar spendet ihr Helferich zum Dank für die Auslieferung des Gefangenen als Gegengeschenk ihre eigene, von ihr selbst preisgegebene Ehre; dafür aber sieht sie den von ihr verratenen Gatten — bleich und blutend — erschlagen am Boden liegen. Sie verschwindet vom Schauplatz, um nicht wieder darauf zu erscheinen, der tragische Ernst der Handlung schreitet über sie hinweg. Nur in ihrem glutvoll leidenschaftlichen Motive voll unzähmbaren Verlangens lebt sie, bei den späteren Erörterungen des Vorganges, noch fort; aber selbst bei der, auf sie bezüglichen Frage der Reinsten: ‚ist es Julia?' zeigt das elegische Aufflammen dieses Motives im Violinsolo, daß Agnes gegen die Unglückliche nicht von pharisäischem Abscheu, sondern von tiefem Bedauern erfüllt ist.

Sie gehört zu den Naturen, deren ganzes Wesen für jeden, der sie kennt, mithin auch für Agnes, offen daliegt, daher die Frage: ‚ist es Julia?‘ sich dieser im entscheidenden Augenblick sogleich auf die Lippen drängt. Sie ist sich dessen bewußt, daß die von ihr erstrebte ‚Freiheit‘ des schmeichlerischen Wollens eine ‚erträumte‘, ein umgarnender Zauber, ein gefährliches Gift ist; aber es ist ihr Los, diesem lebenzerstörenden Gift nicht widerstehen zu können.

Damit schließt sich die Reihe der Gestalten, in denen sich das ungezügelte Wollen verkörpert: als starke, kühne Leidenschaft, die zu Schuld und Verbrechen treibt; als diplomatisch berechnende Staatsklugheit, welche dennoch ihr Ziel verfehlt; als ungebändigter, durch kein Pflichtgefühl gehemmter Sinnentrieb, der notwendig zum Verderben führen muß.

IV.

Das ‚Sollen' im Sinne einer täglichen treuen Pflichterfüllung tritt uns in der, zwar nur episodischen, doch aber in ihrer Rechtlichkeit und Humanität, in ihrer Strenge und ihrem Wohlwollen gleich sympathischen Persönlichkeit des herzoglichen Ratgebers Herbert entgegen.

Ein ‚traurig Ehgemahl' kann er — nach Adalberts frivolem Ausspruch — der schönen Julia erscheinen, da er in seiner kinderlosen Ehe seine Zeit vor allem seinem Dienste widmet und für die ungestümen Wallungen ihres Innern offenbar wenig Verständnis besitzt. Seine unbedingte Ergebenheit gegen den Herrscher, dem er dient, läßt ihn dessen Anordnungen widerstandslos ohne weitere Frage sich fügen. ‚Konrads Befehl!' — das ist für ihn das Maßgebende. Den Trotzkopf Heinz läßt er durch seine Trabanten fesseln, als sich dieser ihm widersetzt; dann aber wieder freundlich lösen, nachdem er ihm seine Übermacht gezeigt.

Der Verlust des herzoglichen Briefes versetzt ihn in höchste Erregung, auch ohne daß er von dessen Inhalt Kenntnis erhalten hätte. Als er bei jenem unglückseligen Zusammentreffen mit Helferich von dessen Schwerte fällt, ist des Sterbenden letzter Gedanke die Rettung von Julias Ehre; wehmütig erklingt dazu die absteigende Melodie des ‚düster, karg und fahl'. Er stirbt als das Opfer nicht seiner eigenen, sondern fremder Verschuldung, da er an dem, durch jenen Brief des Herzogs geplanten, Untergang des jungen Kalwen, wie er Helferich zu dessen eigener Betroffenheit schwört, keinen Anteil hat. Julias Verrat aber rächt sich an ihr selbst um so grausamer, als es doch in Wahrheit nicht die von ihren Reizen ausgehende Versuchung war, die den Ritter in ihren Garten gelockt hat, vielmehr einzig des Saliers Verhalten mit Schicksalsgewalt die Begegnung beider Männer herbeiführte und den treuen Diener des Herzogs in den Tod treibt.

Wie Herbert an Konrads Schuld zugrunde geht, so ist aber auch das Werkzeug, dessen sich das Verhängnis in einem wichtigen Wendepunkt der Handlung gegen Helferich

bedient, der furchtbare Ankläger Kurzbold, ein Teil von Konrads Wesen, ein Stück von seinem Fleisch und Blut.

Aus ihm, dem verachteten Krüppel, der in seinem Haß gegen alles Lichte und Lebensfreudige mit Gift und Dolch gegen seinen schuldlosen Gegner vorgeht, spricht dennoch die Stimme des Sollens, des Sittengesetzes, und zwar um so schonungsloser, weil er sich in seinem ganzen Dasein als das Produkt und zugleich als das Opfer fremder Schuld und Sünde fühlt. Er ist das verkörperte böse Gewissen der ihn umgebenden Gesellschaft.

Aus dem Gefühl eines an ihm begangenen Unrechts, als der Quelle und dem Ursprung seiner unseligen Existenz, und aus seinem dämonisch trotzigen Charakter heraus, hat er dieser ganzen umgebenden Tageswelt, die sich seit seinem ersten Eintritt in das Leben feindselig und lieblos gegen ihn verhalten, den unerbittlichen Krieg bis aufs Messer erklärt. In der Nachtszene des ersten Aktes, die den Übergang von Helferichs Entsagungsentschluß zur verhängnisvollen Julia-Szene bildet, erhebt er sich aus den düsteren Schatten der nächtlichen Dämmerung in den wilden Ausbrüchen seiner Vernichtungslust, in seinen Beschwörungen an die ‚schicksalwebende Spinne Nacht', zur vollen Erhabenheit des Chores der griechischen Tragödie.

Nicht etwa ist er als spionierender Intrigant, als heimlicher Lauscher, verborgener Zeuge der Dinge geworden, um derentwillen er tags darauf seine zerschmetternde Anklage gegen Helferich erhebt, sondern aus der genialen Divinationsgabe des Schuldspürers, des ‚Weh-, Wahn- und Wirren-Witterers' hat er den Zusammenhang des Geschehenen erkannt: der von der menschlichen Gemeinschaft Verfolgte und Ausgestoßene wirft sich — als Quellenspürer fremden Unrechts — zum schonungslosen Verfolger, unerbittlichen Ankläger und — durch die Kühnheit dieser öffentlichen Anklage und das Schweigen Helferichs — zum siegreichen Verurteiler und Richter auf. So verkörpert er in seiner Person das ‚Sollen', die sittliche Forderung, nicht gegen sich selbst, wohl aber gegen andere.

Er glaubt nicht an das Gute, denn er hat es im Bereich seiner Lebenserfahrung nicht kennen gelernt, und doch erhebt er mit genialem Spürvermögen seine Anklage gegen das Schlechte und hat sich dazu nach seinen eigenen Worten den ‚Besten unter den Bösen' ausersehen, um in ihm jene ganze Gesellschaft zu brandmarken.

‚Je höher und edler ein Mensch ist', sagt Goetz in seiner von uns zitierten Abhandlung, ‚desto tiefer muß er leiden. Wie der Krüppel Kurzbold, so sieht auch er die Schuld im tiefsten Grunde der Natur verankert. Aber während jener allem Lebenden Schuld an seinem Krüppeldasein gibt und sich selbst über jede Schuld hinwegsetzt, fühlt der Edle, ohne schuldig zu sein, alle Schuld auf sich selber lasten und glaubt sich berufen, diese Schuld, unbekümmert um sein eigenes Glück, zu sühnen. Er fühlt das Leiden, mit dem sein Glück unlösbar verbunden ist; er, der Freie, will das Leiden der in den Wahn Verstrickten auf sich nehmen.'

Das ‚Sollen', indem es sich als einseitige Forderung bloß gegen andere richtet, wird durch anmaßenden Mißbrauch von Wage und Schwert des Gerichtes zur verderblichen tückischen Bosheit und Schadenfreude. Das Sollen, soweit es sich gegen sein eigenes Subjekt, das wollende und begehrende Individuum richtet, wird durch Unterdrückung

jeder Selbstsucht zum reinigenden Läuterungsfeuer, es macht seinen Träger des höchsten Opfers, der freiesten Selbstüberwindung fähig und birgt in sich die höchste, über alle irdische Unzulänglichkeit hinaus reichende, transszendente Beglückung.

Aber schwer ist der Kampf um dieses höchste menschliche Glück. Wie sehr selbst der Edle die Kraft dazu erst im bittersten Ringen mit dem eigenen Inneren sich zu gewinnen hat, das offenbart uns der Gang der Handlung. Auf eine ganz wundervoll beredte Weise bringt dabei der Dichter aus innerstem Miterleben den ethischen Kontrast zwischen Helferich und Konrad, Sollen und Wollen, durch seine Musik gleichsam als etwas Überpersönliches zum Ausdruck, indem er wiederholt bei den eigensüchtigen Regungen in Helferichs Seele (so bei dem aufflammenden ‚hätt' er dich!' und wiederum bei dem ingrimmigen ‚Ja, Wahn!') das trotzige Motiv Konrads hervorbrechen läßt.

Und dann im zweiten Akt, nachdem der große Entsagungsbeschluß längst gefaßt ist, welche Kämpfe hat er für diese Entsagung noch zu bestehen! In Gestalt desselben ‚verruchten Krüppels', der später als Ankläger ihm gegenübertritt, schleicht die Versuchung schlangengleich an ihn heran. ‚Mißtrau' mir nicht: das Fläschchen, schau! Das bringt dir Sieg und die geliebte Frau! Zum Riesen stärkt es die Kraft, trankst du den Zaubersaft! Nichts kostet's! Nur ein Wort! Eine Frage: nenn' mir den Ort, wo jener Bursche weilt!' Keines zauberkräftigen Tränkleins zwar, wie es hier ihm verführerisch angeboten wird, bedürfte der Ritter in diesem Entscheidungskampf gegen Adalbert; der bloße Verzicht auf die Rettung des Jünglings, der Entschluß, den Schuldlosen der ihn bedrohenden Vernichtung preiszugeben und für sich und seinen eigenen Ruhmesgewinn in die Schranken zu treten, würde ihn unfehlbar zum Sieger machen. Wie aber könnte er, nach solcher Befleckung des spiegelblanken Schildes seiner selbstlosen Gesinnung, das so errungene Glück des Ruhmes und der Liebe noch genießen? Wie könnte er dann ihrer noch würdig sein, deren reine Hand den Preis des Entscheidungskampfes bildet? Verächtlich weist er den Versucher von sich ab, und doch erfüllt eine jede Fanfare, die siegkündend aus dem Turnierraum zu ihm herüberdringt, sein stolzes Herz mit neuer Beklemmung.

‚O Helferich! wie zaghaft zahm!' muß er selbst sich zurufen. ‚Warum ring' ich auch mit? Frommt mir der Preis, den — errungen — ich von mir weis'? Oder regt sich noch geheimes Hoffen? Erspäh' ich noch eine Spalte offen, durch die ein Lichtstrahl zu mir dräng'?' Und in dem Moment fühlt er seine Augen von rückwärts mit zwei Händen bedeckt: hinter ihm steht der Jüngling, der gegen sein Mahnen und Warnen den Gang ins Freie gewagt. Es hat den in fürsorgender Hut Geborgenen nicht im engen geschlossenen Raum geduldet; allen Mahnungen, allen Beschwörungen zum Trotz bietet er sein junges Leben unwissend der kaum von ihm abgewandten Gefahr. ‚So geh' denn hin! Dein Tod wär' mein Glück!' ruft Helferich wild aufbrausend ihm nach; aber kein eigensüchtiges Konrad-Motiv begleitet diesen seinen Zuruf, vielmehr ist dieser Ruf die einzige ihm noch mögliche Warnung, und wirklich macht er den Ungehorsamen betroffen und fügsam, sodaß er freiwillig in sein Gewahrsam zurückkehrt.

Und Leiden über Leiden senkt sich auf sein edles Haupt. Von Adalbert besiegt, vom Kurzbold des Mordes an Herbert verklagt, als angeblicher ‚Mörder' ins Verließ geführt,

läßt er schweigend alles über sich ergehen. Schweigend hat er dem Herzog sein abgegürtetes Schwert gereicht, schweigend die Schmach eines Verdachts auf sich genommen, gegen den er sich nicht verteidigen kann, da sein Mund durch jenen, dem sterbenden Herbert geleisteten Eid gebunden ist. Er, der große Schweigende, den wir im ganzen Stücke, nachdem ihm das Sollen gleich zu Anbeginn sein Schweigenssiegel auf die Lippen gedrückt, nur zweimal sein innerstes Seelenringen offenbaren hören, in dem großen Monolog des ersten Aktes und bei seinem letzten Abschied von der einzig Geliebten, seiner Würdigen, auf deren Besitz er verzichtet, weil jenes Sollen es gebieterisch von ihm heischt.

Und dann einmal noch, als er vor aller Augen den Geretteten Agnes und dem Herzog zuführt, der ihm nun, nach dem Bekanntwerden seines Geheimnisses nichts mehr anhaben kann, vernehmen wir sein letztes, an diesen gerichtetes Scheidewort, seinen Zuruf an den ungestüm Wollenden, durch sein eigenes Wollen Beschämten und Vernichteten: ‚Dank' Gott, daß dein Wille nicht geschehʼn! Dein Schiff mußte segeln, wie die Winde es wehʼn! Dein Inneres nicht mit ewiger Schuld zu beflecken, mich sandt' er her: Sternengebotes Vollstrecker zu sein!'

V.

Wir bezeichneten die, durch ihre einfache, lebensfrohe edle Natürlichkeit und bezaubernde Naivetät unendlich liebenswerte, knabenhaft frische Persönlichkeit des jungen Kalwen als außerhalb der Gegensätze stehend, zwischen den Welten Helferichs und Konrads, zwischen allem Sollen und Wollen, als ‚das Medium, welches diese zwei polaren Welten zur Berührung zwingt, damit aus dieser der zündende Funke entsteht, der sowohl die Welt der Schuld, als die der Unschuld in Flammen aufgehen läßt.‘[1]

‚Es ist ungemein vielsagend, daß dieser Jüngling, durch dessen bloßes Vorhandensein eine ganze Welt von Wahn und Leid aus nichts entsteht, persönlich im Laufe der ganzen Handlung neutral bleibt. Weder wirkt er Konrad entgegen, noch wird er zum Nebenbuhler Helferichs, weder hat er für den einen, noch für den anderen eine ausgesprochene Sympathie. Aber er ist da, er existiert — und das wird in diesem Falle entscheidender als jede Handlung. Hieran zerschellen die Pläne Konrads, die Hoffnungen Helferichs.‘[2]

Und wie der junge Heinrich außerhalb der Gegensätze gestellt ist, so treffen wir die geheimnisvolle Seherin und Sterndeuterin scheinbar unbeteiligt über diesen, durch ihre Verkündigung entzündeten Gegensätzen stehend, wie der rein erkennende Intellekt über dem leidenschaftlich getrübten Willen thront. Sie ergreift nicht Partei, sie verkündet voraus; aber gerade ihre Voraussage wird, wie in der Oedipussage, die eigentlich wirkende Ursache des Konfliktes — die immer wiederkehrende Erscheinung bei allen Geschehnissen, die ein Orakel zur Voraussetzung haben. Hätte Oedipus' Vater bei dessen Geburt das delphische Orakel nicht befragt, so wäre alles daraus Entstehende im Keime erstickt gewesen und Oedipus das zwiefache, schuldlos von ihm begangene, furchtbare Verbrechen erspart geblieben. Und auch Konrad würde, ohne den Seherspruch, sein Verbrechen nicht geplant haben, erst die erfolgte Verkündigung reizt seine elementare Natur dazu auf, dem gedrohten Übel auf die, seinem Charakter gemäße Art zuvorzukommen.

---

[1] Dr. Philipp Schweinfurth, ‚Siegfried Wagners Sternengebot als Drama betrachtet‘ (‚Rigaer Tageblatt‘ 1908, Nr. 25 und 26). — [2] Ebendaselbst.

Aber die Verkündigung kommt ihm von außen her, sie hat ihre Wurzel nicht in seinem eigenen Sinn und Wesen. In der Oedipussage sehen wir über die Forderung hinweg, ihr Ursprung ist ein alter geheiligter Mythos. Von dem modernen Dichter aber erwarten wir, daß ein so folgenreiches Orakel, selbst wenn es für ein geweihtes Auge in Sternenschrift am Himmel geschrieben steht, seinen eigentlichen tieferen Ursprung in dem Wesen des Menschen selbst, in seinem persönlichen Dasein und Charakter hat. Nicht bloß die Folgen der Verkündigung müssen aus seiner innersten Natur abzuleiten sein, sondern die Ursache der Verkündigung selbst.

Wäre ein Motiv an die Hand gegeben, um dessentwillen Konrad — zur Sühne für einen begangenen Fehl — infolge einer unerbittlichen höheren Gerechtigkeit auf einen Mannesstamm aus seinem eigenen Blut verzichten und ohne einen legitimen leiblichen Erben bleiben muß; ein Motiv, weshalb es gerade ihr, der wilden, Trotz mit Trotz und Hohn mit Hohn erwidernden Seherin, Genugtuung verschaffen muß, ihm zu verkünden, daß der Sohn seines Todfeindes zu seinem Erben und Nachfolger vom Schicksal ersehen sei: wäre ein solches Motiv vorhanden, so wäre der Ring des Kausalnexus völlig abgeschlossen, und wir würden gewahren, daß alles Geschehen in diesem Drama auf ein bestimmtes einzelnes Handlungsmoment in Konrads Vorgeschichte zurückführt.

Aber dieses Motiv ist vorhanden: es ist das Dasein des Kurzbold.

‚Dem heißblütigen Drängen des Herzogs ist einst ein Weib erlegen. War es ein Mädchen aus dem Volke? War es eine von den fahrenden Leuten — eine glutäugige schweifende Zigeunerin? Unruhiges zeichendeuterisches Blut fließt durch Kurzbolds Adern. Welch trauriges Geschick der — selbst im Elend von Schwelle zu Schwelle gestoßenen Mutter mochte einst dazu beigetragen haben, daß er bereits in ihrem Schoß, noch bevor er ans Licht der Welt trat, verkrüppelte? Hat seine Geburt ihr das Leben gekostet? Ein Schleier liegt darüber, dessen Lüftung wohl dem Romandichter zukäme, nicht aber dem Dramatiker. Was jener in dem üppig ausgesponnenen Episodenwerk des Epikers einzeln darlegt, läßt dieser in dem straffen Aufbau seines Dramas seinen Zuschauer mehr erraten.‘ [1]

Das Geheimnis seiner Herkunft ist Kurzbolds Ahnung nur zur Hälfte bewußt. Seine Blutsverwandtschaft mit dem stolzen Herrscher des Landes fühlt er, der Verworfene, Ausgestoßene, in allen Gliedern. ‚Wüßt’ er nur alles, was er ahnt, wovon ihm so manches schwant! Armer Kurzbold, zu Höh’rem geboren, ein Knecht in der Kutte, die Haare geschoren!‘ ‚Wie stünde mir wohl solch ein Reif?‘ fragt er mit bitterer Selbstironie im Hinblick auf den Gekrönten. Und in dreister Hindeutung läßt er ihm durch einen Boten sagen: er möchte gern einmal nah’ beseh’n, ob Konrad ‚nicht auch — einen Buckel hätte?‘ Ja, dem Vater wär’ er, der ‚bucklige Mann‘, als den er sich höhnend vor sich selbst objektiviert, — ‚dem Vater wär’ er schon auf der Spur: es fehlte ihm ein Zeugnis nur! Die Mutter fänd’ er wohl mal hocken: mäuseatmend, — wo? — am Brocken!‘ [2]

---

[1] B. Goetz, Zur dichterischen Grundidee des ‚Sternengebotes‘, a. a. O., S. 14/15. — [2] Mit diesem Zug des ‚Mäuseatmens‘ bezeichnet er diese seine ihm unbekannte Mutter in bitterem Hohn als Brockenhexe; vgl. die Walpurgisnacht in Goethes Faust und zur Ergänzung etwa noch: Virgil Grohmann, ‚Apollo Smintheus und die Bedeutung der Mäuse in der Mythologie der Indogermanen‘ (Prag 1862), S. 21 ff.

Den Konrad selbst, wie es scheint, verborgenen Zusammenhang dieser ‚Brockenhexe', welcher Kurzbold sein ‚zeichendeuterisches Blut' verdankt, und der Seherin, hat der Dichter nur durch seine, an diese letztere gerichtete Frage: ‚O bleib'! Ein Wort nur! vom Kurzbold!' und ihr plötzliches Verschwinden nach dieser Frage geheimnisvoll angedeutet, um der hoheitsvollen Gestalt der wilden Waldfrau nichts von ihrer weltentrückten Erhabenheit zu rauben. Siegfried Wagner, der so vieles mit seinem Helferich gemein hat, ist in seinen Dichtungen ein ebenso großer Schweiger wie sein Held selbst; er sagt durchaus nicht mehr als nötig, um von einer feinen Empfindung verstanden zu sein und wäre eher geneigt, eine derartige innere Beziehung mit siebenfachem Schleier zu verhängen, als sie dem Zuschauer handgreiflich entgegenzutragen. Von der breiten Geschwätzigkeit, dem jedes Geheimnis aufdringlich zur Schau stellenden Wortreichtum des bloßen musiklosen Wortdichters ist er weit entfernt und er würde sie für fehlerhaft halten, da er sich der vollen Intensität der Wirkung seiner Szene bewußt ist. Genug, daß alles zum Verständnis Nötige, das Stichwort gleichsam zu denkendem Weiterspinnen der vorhandenen Fäden geboten ist.

Überall und immer wird in großzügigen, in der genialen Erkenntnis der menschlichen Natur wurzelnden Dichtungen das lebendige Kunstwerk mit einigen seiner Fäden ins Unbestimmte, nicht zu Bestimmende reichen. Wie oft, ja fast auf Schritt und Tritt, ist dies im ‚Faust', im ‚Ring des Nibelungen' zu beobachten! In solchen Fällen hat nur das Kunstwerk selbst, durch den szenischen Eindruck zu entscheiden, wogegen Reflexion und Spekulation einen derart entscheidenden Eindruck höchstens nachträglich begründen können. Auf ein viel weitergehendes Zeugnis für die geheimnisvolle Beschaffenheit der lebendigen dramatischen Kunst und die zwingende Kraft eines durch sie empfangenen Eindruckes stoßen wir in jener, einmal von Wagner berührten Erfahrung davon, daß es durch die Macht der Musik Mozarts ‚einem Hoffmann beikommen konnte, die tiefsten geheimnisvollsten Beziehungen zwischen den Charakteren des Don Juan zu entdecken, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten'.[1] Gewiß würde auch der Dichter des ‚Sternengebotes', über die hier berührte innere Beziehung interpelliert, dem also Forschenden nur die ablehnende Antwort erteilen: ‚Befragt darüber mein Werk, es wird Euch die sicherste Auskunft geben.'

Und dieses ist allerdings der beste mögliche Rat. Ein poetischer Eindruck ist nicht ohne produktive Beteiligung des Empfängers zu denken. Wer Phantasie hat, wird sich das Gebotene ausgestalten und weiter dichten; es kommt bloß darauf an, daß ihm der Dichter durch die Macht des Eindruckes das Gesetz aufzwingt, sich nicht von seinen Pfaden zu entfernen. Wie vieles wird uns in großen weltumfassenden Werken nur auf diesem Wege verständlich!

In Siegfried Wagners Dichtung treffen wir auf die Persönlichkeit der Seherin nur in einer einzigen Szene, im Vorspiel des Dramas; alles auf sie Bezügliche gehört zur

[1] ‚Oper und Drama' (Ges. Schr. Richard Wagners III, 356) und E. T. A. Hoffmanns ‚Phantasiestücke in Callots Manier' (1. Teil, 4. Abschnitt).

Vorgeschichte. Sie tritt uns in ihrer weltabgeschiedenen hoheitsvollen Entrücktheit als eine fertige Erscheinung entgegen, aber mit einer so vollendeten Charakteristik ihres Wesens nach allen Richtungen hin, daß wir uns wohl fragen dürfen, wie sie zu dem *geworden*, was sie jetzt ist? Wie erwirbt sich der, immerhin dazu beanlagte, Mensch eine solche geistige Überlegenheit und hoheitsvolle Entrücktheit? Wird sie ihm anders zuteil als durch ein vorausgegangenes tiefes Leiden, aus dem er sich durch die Kraft einer erhabenen Ekstase erhebt?

Der Herzog bezeichnet sie in seiner Anrede als ‚Sonnwendnächt'ge', weil in der Sonnenwendnacht die prophetische Begeisterung in ihr mächtig wird. In dieser zauberreichen Nacht hat auch seine frühere Begegnung mit ihr stattgefunden. Der einzige, der Phantasie des Zuschauers überlassene Schritt ist das Zurückgreifen auf eine noch *frühere* Sonnenwendnacht, eine Liebesnacht, zu welcher sich einst, in fernen Zeiten, der junge Salierherzog in den Wald verlor. Ihre Frucht ist Kurzbold und das Elend der Verstoßenen, die ihn gebar; es ist das erschütternde Ereignis in ihrem Leben, das sie aus jener ‚Welt' in diese menschenleere Einöde trieb, in diese Wald- und Felsenwildnis, abseits von der ‚wirren Ferne' des Menschenlebens und -Treibens, dessen unentrinnbare Schicksale sie in der Sternenschrift des Himmels zu lesen gelernt hat. Und *dann* erst begegnet sie ihm — unerkannt — wieder in jener Sonnenwendnacht bei der Mühle, ‚als wimmernden Knäbleins Stimme uns klang', als von der sterbenden Mutter seines erschlagenen Feindes ihm der zukünftige — ihm selbst verwehrte — Erbe geboren wird. Damals hat sie ihm die Weissagung ausgesprochen, die er längst vereitelt und vernichtet wähnt und die dennoch wie ein Fluch auf seinem Leben lastet.

‚Stolz und frei das Schwert gezückt! Heil dir Trotzigem, wenn dir's glückt!' ruft ihm sein Dämon nun verschwindend zu; — das *eine* Wort nur ‚vom Kurzbold' *versagt sie ihm*.

Jener Fluch einer nicht mehr gutzumachenden, unerbittlich an ihm sich rächenden Jugendsünde des stolzen Mannes verfolgt ihn seitdem unausgesetzt. Er beginnt mit dem Verlust seiner wahren und einzigen Liebe, die ihm durch einen ‚Feind' geraubt wird. Er verschärft sich durch das über ihn verhängte ‚Sternengebot' und seinen dadurch veranlaßten frevelhaften Anschlag auf das Leben jenes Knaben. Schließlich durch eine, von der Staatsräson gebotene Vermählung mit einer Frau, zu der ihn kein tieferer Zug des Herzens geführt hat, die seine Leiden nicht kennt und versteht und ihm denn auch den erwünschten Erben nicht schenkt. Und dann muß er noch erfahren, daß sein verbrecherischer Auftrag unausgeführt geblieben und sein vor dem Verderben bewahrter jugendlicher Gegner, ‚des Verfehmten Sohn', demnächst mit der Werbung um seine Tochter, die er verhindern wollte, an ihn herantreten wird. Wir erkennen hier ‚das unausweichliche Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird' und worauf — nach Goethes Worten — ‚die Gewalt der antiken Tragödie beruht'.

Des Saliers Gattin hat ihm den ersehnten Erben nicht geboren.

Und doch ist ihrem Bunde — durch eine verheißungsvolle Umkehr der strafenden Gewalt — die holde, in ihrer reinsten jungfräulichen Naivetät keinem ‚Sternengebot' sich beugende Erscheinung seiner Tochter Agnes entsprossen.

Indem sie als eine weibliche ‚Siegfried'-Natur frei ihrer eigenen unbefangenen Empfindung folgt, muß sich an der Freiheit dieser Empfindung endlich auch die allbezwingende Kraft jenes Orakels brechen.

VI.

Über die weitreichende Bedeutung des, bis in die spätesten Zeiten des 17. Jahrhunderts, in so manchen ihrer letzten Ausläufer selbst bis in unsere Tage fortdauernden fest gewurzelten Glaubens an die Sternkunde verweisen wir an dieser Stelle auf unsere vorausgehende Betrachtung über Sternenglauben und Sterndeutung, in welcher u. a. auch von dem Ursprung der Sage die Rede ist, welche unserer Dichtung zugrunde liegt.

Die Überlieferung von einem mächtigen Herrscher, der den neugeborenen Sohn eines Feindes einer Weissagung halber töten lassen will und es dennoch dulden muß, daß der Gerettete später sein Erbe und Tochtermann wird, ist im Mittelalter viel verbreitet und erst nachträglich an Konrad den Salier geheftet worden. Nun hat aber Siegfried Wagner nichts ferner gelegen, als etwa die bloße Dramatisierung dieser märchenhaft novellistischen Überlieferung (in welcher seine Hauptperson Helferich, desgleichen Kurzbold, Hiltrud, Herbert und Julia gar nicht vorkommen und an Stelle von Agnes eine ganz typische, charakterlos rotwangige ‚Königstochter'), während ihm vielmehr die Darstellung eines auf den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen des Mittelalters beruhenden, durchaus unmärchenhaften realen Vorganges vorschwebte, in dessen Entwickelung die individuelle Freiheit der handelnden Personen, ihrer abweichenden Eigenart entsprechend, gegenüber dem anscheinend unentrinnbaren Verhängnis des ‚Sternengebotes' in charakteristisch verschiedener Weise die Probe besteht.

Um diese seine dichterische Absicht recht deutlich kundzugeben, läßt er vielmehr im Drama selbst, durch ausdrückliche Erwähnung jenes märchenhaften Prototyps seiner

Handlung, auf jenen Vorgang als eine bekannte, hergebrachte Fabel anspielen. Er gewinnt dadurch innerhalb des Kunstwerkes selbst ‚die genau begrenzte Scheidelinie zwischen Märchen und Wirklichkeit: dort geht das Exempel völlig auf und das Sternengebot buchstäblich in Erfüllung; hier bietet es vielmehr sämtlichen Personen des Dramas das Mittel zur Bewährung ihres freien Verhaltens für oder wider die angebliche Schicksalsbestimmung' (S. 267).

In diesem Sinne dürfte nun hier der Ort sein, die besondere Stellung ins Auge zu fassen, welche die einzelnen Personen des Stückes zu dem Seherspruch und seiner Beglaubigung durch die Gestirne einnehmen. Es hat zu keiner Zeit warnende oder drohende Orakel gegeben, gegen deren Ausspruch der dadurch zu seinem Nachteil Betroffene sich nicht aufgelehnt hätte. Dies beruht eben auf jenem von Goethe berührten, in der menschlichen Natur begründeten Schauder vor dem Despotischen des Sollens, sei es nun im Gebiete des Sittengesetzes, oder der natürlichen Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und des Todes; zugleich aber in dem Umstande, daß eine jede derartige Voraussage, solange sie sich noch nicht tatsächlich verwirklicht hat, der persönlichen Entscheidung zu ihren Gunsten oder Ungunsten immer noch einen weiten offenen Spielraum übrig läßt.

Auch wo die Autorität des Orakels an sich mit der herrschenden allgemeinen Anschauung in voller Harmonie stand, sind solche dennoch zu jeder Zeit bloß ein Gegenstand des religiösen Glaubens oder Aberglaubens, nicht aber eines zweifellos klaren, bestimmten Wissens und Erkennens gewesen. Raum für einen trotzigen Zweifel und dem entsprechende Vorbeugungsmaßregeln blieb stets vorhanden. Des Oedipus Vater hat, wie der Salierherzog, den ihm erteilten Orakelspruch, wiewohl von geheiligter Stätte kommend, zu vereiteln gesucht und dabei, den rauheren Sitten einer älteren Zeit gemäß, nicht etwa bloß den Sproß eines Feindes, sondern den eigenen leiblichen Sohn dem Untergang preisgegeben. Und nennt nicht auch wiederum Oedipus selbst, in der Auflehnung gegen das ungeahnte Verhängnis, den in voller Autorität überlegener Weisheit dastehenden Seher Teiresias einen Lügner und Ränkeschmied, einen feilen und tückischen Gaukler? — —

In dieser Seelenverfassung treffen wir den Salier gleich bei der ersten Verkündigung des Orakels, und weiterhin sogar, als der über ihn verhängte Fluch desselben sich bereits verwirklicht hat, als er bereits hat vernehmen müssen, daß der von ihm verfolgte Knabe noch lebe. Sein Schicksal hat des Saliers Trotz nicht begünstigt. Sein Ringen nach Macht und Ehre war reichlich von Erfolg gekrönt; aber, mitten in Glanz und Herrschaft, ist ihm der männliche Leibeserbe versagt geblieben. ‚Seit jenem Tag, da ich's erlebte, daß ein Feind die Maid mir nahm, nach der mein Herz mit Sehnen strebte, mißglückte mir alles, mein Walten ward lahm. Sie hätte den Erben mir gespendet, den Erben, meines Sehnens Hoffen! Sie hätte die Pfeile von mir gewendet, mit denen die Sorge, die Angst und Qual mich seither getroffen. Von Sternen und Sehern nächtlich beraten, auf Irrglaubens krumm-engen Pfaden — am Abgrund stehend, nicht zurück, nicht vor! Gespenstern Geselle, traumwirrer Tor!'

So steht er selbst in seinen eigenen Augen da, in dem einzigen Moment des Dramas, da wir einen erschütternden Blick in seine verschlossene Seele tun. Er beharrt auch jetzt noch bei seinem Zweifel und zeiht sich selbst des Wahnes und Aberglaubens. Er ist demnach von unserer heutigen Anschauung nicht weit entfernt, wie denn die ganze Begebenheit sich mutatis mutandis in der allermodernsten Gegenwart zutragen könnte, — ganz abseits von allem Wunderbaren und Sagenhaften. Nur daß eine scheu und heimlich aufgesuchte Pariser Wahrsagerin aus dem Kaffeesatz allerdings an poetischer Würde gar sehr hinter der Sterndeuterin auf einsamer Felsenhöhe im abgelegenen Walde zurücksteht.

Für die Psychologie von Konrads Charakter ist die Erwähnung seiner einstigen Liebe zu einer ihm versagt gebliebenen Maid bezeichnend. Als willkürlich und dem Sinne der Dichtung unentsprechend ist dabei die Voraussetzung anzusehen, wonach der ‚Feind', der ihm die Geliebte geraubt, gerade der Graf von Kalw gewesen und in dieser Eifersucht sein Haß gegen den einstigen Gegner begründet sei. In diesem Falle müßte der von ihm verfolgte junge Heinrich der Kalwe zugleich auch der Sohn der einst von ihm Geliebten sein; ein unzart empfundenes, irreleitendes Motiv, welches der Dichter, hätte er es im Sinne gehabt, ganz anders betont haben würde. Der Grund seiner Abneigung gegen den Kalwen liegt aber in keiner Eifersucht, sondern — der Überlieferung gemäß — in einem, von jenem begangenen Bruch des Reichsfriedens, den Konrad damals mit starker Hand unterdrückte. Er nennt ihn bei seinen Erwähnungen auch nie einen ‚Feind', sondern bloß den ‚Verfehmten'. ‚Weil er dem Frieden unhold, schuf ihn der Salier zuschanden', sagt Adalbert und trifft damit das Rechte und einzig Gültige. Eine andere, in der Dichtung ganz wurzellose Auffassung muß abgelehnt werden.

Kehren wir, nach dieser nötigen Abschweifung, zu unserer Betrachtung des Verhältnisses zurück, in dem die einzelnen Personen des Dramas zu dem despotischen ‚Sollen' der Verkündigung des Schicksalsspruches stehen. Dem trotzig kühnen Charakter des Saliers entspricht ein rücksichtslos entschlossenes Gegenwirken. Aber auch Helferichs natürliches erstes Gefühl empört sich gegen den Despotismus des Sollens, wenn er ihm in dieser Gestalt eines lebenzerstörenden dunklen Verhängnisses entgegentritt, in dem Augenblick, wo er dicht daran ist, die Krone seines Lebens, sein Glück zu erreichen, wo er es schon mit Händen zu greifen vermeint. ‚Kümmert mich Trug-Sterndeuterei? Aberglaubens Sinn-Verwirren? Walt' ich nicht meines Lebens frei? Drückt mich Andrer Wahn und Irren? Ich will! zu mattem Entsagen taug' ich nicht! Fliehe von mir, Zweifel! Ich will zum Licht!' Und selbst in seiner späteren Unterredung mit Agnes (Akt 3, Szene 2), nachdem er bereits den bitter schweren Kampf der Selbstüberwindung siegreich durchgekämpft, fährt er fort das Sternengebot als einen ‚Wahn' zu bezeichnen. Was ist es demnach, das ihn so gebieterisch in seinem entsagenden Handeln bestimmt?

Es ist so leicht, über einen Aberglauben seines Zeitalters zu Gericht zu sitzen und ihn als Wahn zu verklagen, wenn er unserem Glück, wie wir es zu erkennen vermeinen, hemmend, ja zerstörend in den Weg tritt; wenn er zu einem vernichtenden Schlage wird, der unsere Wünsche und Hoffnungen zertrümmert; wenn er das, was wir hochhielten,

woran wir uns klammerten, schonungslos in den Staub dahinstreckt und das schmeichlerische ‚Wollen' an der Wurzel bedroht. Aber selbst erkannt und zugestanden, daß es ein Wahn und Aberglaube sei, kann nicht durch diesen Wahn und Aberglauben eine höhere Stimme machtvoll zu uns sprechen? Ist es nicht unmittelbar des Himmels weiser Ratschluß, der sich durch die geheimnisvolle Schrift der Sterne verkündet: könnte er sich nicht mittelbar des vermeintlichen Seherspruches zur Lenkung irdischer Geschicke bedienen? ‚Was trieb mich hin zum krausen Walde, nachts Geheimes zu erkunden? Daß ich nun diesen Brief gefunden, kann es sein, daß Zufall schalte?' — ‚Unglücksnacht! hätt' ich nicht gewacht! Hätt' ich's nicht gehört, nichts wüßte ich von deines Vaters Sternengebot!'

Dies Wissen ist es, das ihn in seinem Handeln bestimmt. Und dieses Handeln muß ganz und ungeteilt sein. Die Größe seines Charakters bekundet sich darin, daß er die an ihn herantretende Forderung willig als Ganzes auf sich nimmt. Keinen Augenblick denkt er daran, sich etwa ausschließlich mit der Verhütung weiterer Gefahren für den Bedrohten zu begnügen und dabei, rücksichtslos und unbekümmert, seine Werbung fortzusetzen. Der große Monolog des Helden im ersten Akt führt uns in sein Innerstes ein; keiner seiner verborgensten Gedanken bleibt uns unenthüllt, aber vom ersten Moment an ist der Rettungs- mit dem Entsagungsentschluß in ihm unlösbar verbunden. Er kann nicht in eigner Sache Richter sein, ob jener, ob er selbst des Preises der geliebten Hand in höherem Maße würdig sei, und gerade die Größe, die Reinheit seiner Liebe drängt ihn zu völligem, selbstlosem Verzicht — vollends seit er den Jüngling mit Augen erblickt und sich von dem Wert seines Adels überzeugt hat. Jeder zage Mittelweg bleibt ihm fern und fremd. Er selbst wird ihn der Geliebten zuführen: ‚Du wirst ihn schau'n und wirst ihn lieben! Aus des Jünglings Blick leuchtet das Glück! Die Sonne lachte seiner Geburt! Als ich erweckt ward, flackerte fahl des schwindenden Mondes kühler Strahl!'

Der Held des Sollens steht vor uns. ‚Vorherrschend in den alten Dichtungen', sagt Goethe, ‚ist das Verhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neueren zwischen Wollen und Vollbringen.' Hier aber ist der kraftvolle Strom des ‚Sollens' aus dem eigensten inneren Drange des Dichters in die moderne Tragödie hineingeleitet und jene erhabene gegenseitige Durchdringung des Sollens und Wollens im individuellen Charakter in einer edlen Gestalt zum Ausdruck gebracht; jene innerlichste Durchdringung beider entgegengesetzten Prinzipien, durch deren Walten die von außen her an den Menschen herantretende ethische Forderung in ein Produkt der eigenen freien Entscheidung sich umwandelt.

Von dieser Forderung bleibt Agnes zunächst ganz unberührt, und insofern dieselbe im Gewande eines fatalistischen Zwanges, als geheimnisvoll dunkles ‚Sternengebot', an ihr freies, hohes und reines Empfinden herantritt, erregt sie vielmehr ihren Widerspruch: ‚Was sollen uns Sterne? wer kennt ihren Willen?' ‚Hat meinen Vater Wahn berückt, traut er trugvollem Weissagungswort: wär' dann auch ich in das Netz verstrickt? ist mein Leben nicht frei?'

Soweit geht sie mit Helferichs eigenem ersten Gefühl, wenn er sein Heiligstes bedroht sieht und gegen ‚Trug-Sterndeuterei' und ‚Aberglaubens Sinn-Verwirren' sich auflehnt. Sie ist nicht geneigt, einer äußeren Macht zu weichen, ihr das innerste Gut ihrer

Seele zu opfern: ‚Wenn ich den Jüngling bitte, mir zu entsagen, was trennte uns dann noch?‘

Was sie trennt, ist der heilige Opfermut des Helden, der schwer erkämpfte, aber nun unumstößliche Beschluß: sich der Forderung des Schicksalsspruches restlos und ungeteilt zu unterwerfen, jeden kleinen Mittelweg zu verschmähen und, aus Liebe selbst, aus reinster opferwilliger Liebe, den Drang seiner Liebe zu unterdrücken. ‚Ob an Sterne der Glaube, an nächtliche Zeichen, an des Fonichs Kraft, an des Kobolds Schleichen: all Eins, wie du den Wahn benennst, — genug, daß du es dein Schicksal wähnst. Und wie die Kunde, die du erhalten, so wird das Los sich dir gestalten. Eng verkettet sind Wahn und Geschick; sie zu spalten, schrick zurück!‘ Es hat etwas zu sagen, daß wir gerade zu diesen Worten jene tief bedeutsame, von edelster Resignation erfüllte Melodie vernehmen, die — als der Grundzug von Helferichs Wesen — den Eingang des Instrumentalvorspieles bildet und worauf sich die Grundstimmung des ganzen Werkes aufbaut.

So ist denn die Berufung auf Herberts unschuldig vergossenes Blut gewiß nicht das eigentlich entscheidende Moment für Helferichs Entsagung. Man fühlt es, daß er sich dieser Berufung mehr nur zu dem Zwecke bedient, jeden weiteren Einspruch von Agnes' Seite abzuschneiden. Nicht durch seine, durch Konrads Schuld hat jener Redliche seinen Untergang gefunden. Dies meint auch Goetz, wenn er in seinem mehrfach zitierten, lesenswerten Aufsatz von Helferich als dem Freien spricht, der vermöge seiner ‚Leidensfähigkeit‘ das Leiden der in den Wahn Verstrickten auf sich nehmen will. ‚Diese Leidensfähigkeit‘, fährt er fort, ‚dieses überzarte Empfinden seiner Seele steht zwischen ihm und Agnes — nicht eine wirkliche ›Schuld‹. Denn Herberts Tod ist nicht seine Schuld — nur sein adliger Sinn fühlt sich schuldig, weil seine Tat, mit der er Leid verhüten wollte, neues Leid erzeugt hat‘ (B. Goetz, a. a. O. S. 19). Wir haben diesen richtig und tief empfundenen Ausführungen nichts hinzuzufügen, als den darin vielleicht noch nicht genug hervortretenden Hinweis auf die, mit dieser Weichheit, diesem überzarten Empfinden, dieser Leidensfähigkeit verbundene unerschütterliche männliche Kraft und Stärke; denn nur ein unerschütterlich Starker und Freier kann zum siegreichen Helden des Sollens im Sinne Goethes und Siegfried Wagners werden; nur ein solcher ist befähigt, aus seiner Heldenstärke heraus die sein ganzes Verlangen und Begehren durchkreuzende ethische Forderung in einen Teil seines Ich, in ein Ergebnis seines freien Willens umzubilden und eben dadurch zu höchster sittlicher Freiheit zu gelangen und die anscheinende Verneinung in ein Positives, aus eigener Seelenkraft heraus sich Gebärendes zu verwandeln.

Um Herberts Tod, sein ‚unschuldiges Blut‘, zu sühnen, will er nach Osten hin in weite Ferne ziehen, um dort für des Heilands Ruhm gegen die Heiden zu streiten. Und in der zu diesem Entschlusse ertönenden, vom Jubel des vollen Orchesters begleiteten schwungvoll stolzen Posaunenmelodie verklärt sich uns der ganze Zauber einer großen geschichtlichen Idee, des Kreuzfahrertums. Zugleich verkündet sich uns darin ein neues Zeugnis für die Unbeugsamkeit einer rein idealistischen Natur: der höchste Schmerz wird ihr zum Glück. Wer möchte ihn nicht um dieses höchste Glück beneiden, um die männliche Kraft, die sich in dieser Tat der Resignation offenbart? Denn nun heißt es für

ihn: nicht länger verziehen, nach Erfüllung seiner hohen Entsagungspflicht keinen Augenblick länger einer weichen Empfindung sich hingeben. Wo ihn Agnes' Liebe nicht zurückzuhalten vermag, kann es noch weniger der schmerzliche Scheideruf seiner zurückbleibenden Getreuen, ihr: ‚Heil Helferich! bleib' bei uns, bleib', ach bleib'!'

Wie in Helferichs Entsagung die höchste *männliche* Kraft, so offenbart sich aber in Agnes die höchste, keinem äußeren Zwang unterworfene, *weibliche* Kraft der beharrenden Liebe. Mochte er, der reine Held des Sollens, dem kategorischen Imperativ der Entsagung folgen und das einmal verkündete ‚Sternengebot' nach schwerem inneren Kampf zum Gesetz seines Handelns erheben: für sie gilt ein anderes Gesetz, denn: ‚*höher als aller Sterne Gebot, waltet ein zweites, des Herzens Gebot!*'

‚Agnes' Liebe ist stärker als das Sternengebot ihres Vaters. Was Helferich leidend geschaut, erschaut sie liebend. Sie erkennt im höchsten Liebesschmerze den Wahn der Welt, den Wahn des Schicksals, und wird durch diese Erkenntnis frei — in Liebe. Für sie ist der in der Schuld der Natur wurzelnde und die Schuld der Natur sühnende Wahn des Sternengebots nur ein unvollkommenes Bild der ewigen Liebe. Wie die Sterne uns das ewige Licht ahnen lassen, so läßt uns die ausgleichende Gerechtigkeit des Sternengebotes die göttliche Liebe ahnen. Im ewigen Lichte erbleichen die Sterne, für die Liebe gibt es weder Schuld noch Sühne. Den Geliebten muß Agnes ziehen lassen — in die Nacht des Leidens hinein. Dem Sternengebot folgt sie aber nicht. Ihr Herz kann sie dem ihr bestimmten Gatten nicht schenken, denn:

Einem schlug es, Einem schlägt es,
Einem glüht seine heilige Flamme!
mit aller Wonne seligen Hoffens,
mit allem Wehe bangen Verzagens!
im Schmerz beglückend —
im Glücke schmerzend!'[1]

[1] Bruno Goetz, Über die dichterische Grundidee von Siegfried Wagners ‚Sternengebot', a. a. O. S. 19/20.

VII.

Wir wenden uns dem Schluß unserer Betrachtung zu. Zur Feststellung des Gesichtspunktes für eine konsequente Erfassung und Durchführung der ethischen Grundidee des Werkes haben uns die Eingangs angeführten Gedanken Goethes, mit ihrer Hervorhebung der leitenden Begriffe des Sollens und des Wollens, den Dienst geleistet: dem unwillkürlichen, durch das Kunstwerk bewegten Gefühl des unbefangenen Zuschauers auf dem Wege der Reflexion die entsprechende begriffliche Fassung zu geben. ‚Das Wollen', sagt Goethe, ‚ist der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und hier liegt der Grund, warum unsere Kunst, sowie unsere Sinnesart, von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein.'

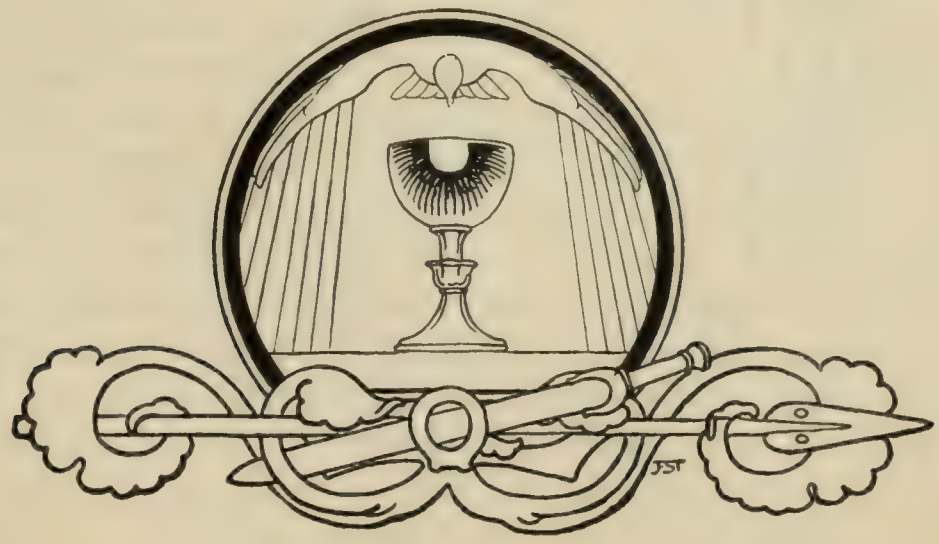
Bezeichnet hiermit Goethe das Wollen als den Gott der neuen Zeit, der uns in Kunst und Sinnesart von der antiken Kunst und Sinnesart getrennt erhält, so tritt uns nun aber doch im Hinblick auf die neueste Entwickelung eine noch andere Erscheinung, ein noch jüngerer Gott oder Abgott entgegen: in der — durch eine materialistische Genußsucht eingegebenen — Zucht- und Zügellosigkeit, die sich, mit dem erborgten Glorienschein einer allerneuesten ‚modernen' Kunst geschmückt, der besinnungslosen verwirrten Geister bemächtigt und sich als den alleinseligmachenden Gott der neuesten Zeit proklamiert. Diesem gegenüber erwirbt sich im Goetheschen, wie überhaupt im deutschen Sinne der Dichter des ‚Sternengebotes' das Verdienst: die Tragödie ‚durch das Sollen groß und stark zu machen', den kraftvollen Strom einer ethischen Grundanschauung in das neuere Drama zu leiten und an seinem Teil die starre Scheidewand aufzuheben, die uns ‚in Kunst und Sinnesart von der antiken Welt scheidet'.

Es versteht sich von selbst, daß er hierbei von jedem bewußt tendenziösen Moralisieren weit entfernt ist. Echte Kunst — und als solche bewährt sich das ‚Sternengebot' — kann als intuitive Schöpfung auf keiner noch so hochsinnig edlen, bewußten moralischen Absicht beruhen. Ihr befruchtender Quell aber ist und bleibt dennoch die moralische

Persönlichkeit des Künstlers; diese allein vermag uns durch ihre Kraft von einer sonst überall wahrzunehmenden Decadence und sittlichen Erschlaffung zu befreien und uns edelsten Zielen einer reinen hohen Menschlichkeit zuzuführen.

In dieser seiner starken, feinempfindenden moralischen Persönlichkeit, die vom ‚Bärenhäuter' ab aus seinen Werken zu uns spricht, in seiner Fähigkeit zur Selbstbeherrschung, die ihm in seiner ganzen Lebensstellung von früh auf zu eigen geworden ist, hat er seinen Helden des ‚Sollens' sich selbst aus der Seele geschrieben, nebst dem Konflikt, in dem er sich bewährt, und der ganzen Umgebung, von welcher er sich abhebt. Er, dem das von seinem großen Vater geschaffene, zu seinem Bestehen einer stetigen Neuschöpfung bedürftige Bayreuther Werk als heilig zu wahrendes Erbe zufiel; der in edler Pflichterfüllung das ihm anvertraute Erbe mit Hintansetzung alles Persönlichen, alles selbstischen Ruhmes hochhält, indem er dabei seine eigenen tiefen und zarten, von hohem Schwung der schaffenden Phantasie erfüllten dramatischen Geistesschöpfungen sorglos ihrem Schicksal an den, von so gänzlich verschiedenem Sinn und Geist geleiteten, Bühnen unserer Theaterwelt und der ihr entsprechenden zeitgenössischen ‚Kritik' überläßt; der in seinem ganzen künstlerischen und menschlichen Wesen jene von Goethe geforderte Verknüpfung und Durchdringung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter verkörpert: Siegfried Wagner hat diesen Charakter, den er in sich trägt, ganz unwillkürlich als den Helden seines tragischen Dramas auf die Bühne projiziert und damit Gestalt gewinnen lassen, was ihn in seinem eigenen Innern beseelt und erfüllt. Und diese Seite seiner neuen Schöpfung ist es, die wir durch den Hinweis auf die von uns herangezogenen und angewandten Goetheschen Gedanken in ein helles Licht stellen wollten.

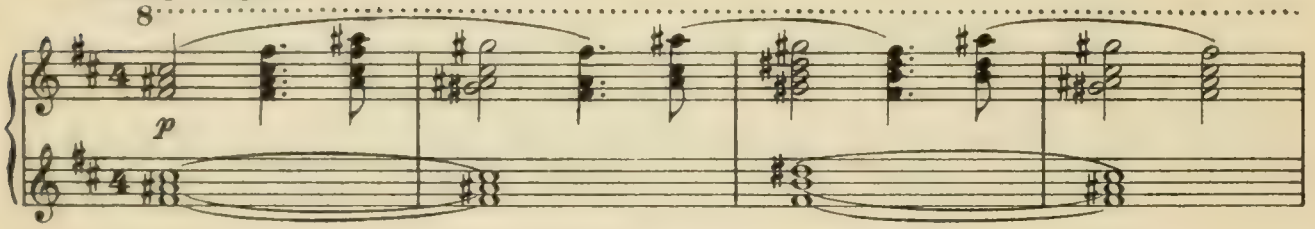
Als ‚Tragödie des Sollens' im Goetheschen Sinne scheint uns das ‚Sternengebot' von seinem Dichter konzipiert, im Sinne und Geiste Goethes, wenn auch aus eigenster innerer Intuition und ohne jede entfernte Bezugnahme auf die hier angeführten Aussprüche; und in dieser seiner Eigenschaft und Bedeutung ruht zugleich seine läuternde und erhebende Kraft für unsere — dieser Kraft so sehr bedürftige — Zeit.



4.

Über den Ausgang der Handlung in Siegfried Wagners ‚Sternengebot'.

Eine Gelegenheits-Betrachtung.



Von Orakeln, wo sie einmal als treibendes Motiv einer dramatischen Handlung ins Spiel kommen, setzt man gemeinhin voraus, daß sie sich buchstäblich erfüllen. Wenn sie sich *nicht* erfüllen sollen, wozu sie dann zur Grundlage einer dramatischen Handlung machen? Dieser Einwand ist von mancher Seite her gegen die, dem ‚Sternengebot' zugrunde liegende Dichtung Siegfried Wagners erhoben worden; allerdings wohl nicht unter dem unmittelbaren hinreißenden und überzeugenden Eindruck des lebendigen Kunstwerkes, sondern unter dem erkältenden Einfluß einer nachträglichen, in den Eingeweiden seines Organismus wühlenden kritischen Spekulation.

Indes bleibt es zum Verständnis eines tief angelegten Werkes wichtig, eine derartige spekulative Reflexion vollends nicht auf den bloßen ersten Eindruck zu begründen, weil dieser sich nur allzu oft gar nicht aus dem Werke selbst, sondern aus einem vorgefaßten und mitgebrachten Urteil herleitet. Wem es darum zu tun ist, der poetischen Intention eines, wie gesagt, tief angelegten Werkes gerecht zu werden (denn nur von solchen ist

hier die Rede), nicht aber sich mit eigenen Einbildungen und Vorurteilen herumzuschlagen, der wird gut daran tun, wenn er vor allem darauf bedacht ist, dessen lebendige Vorführung wiederholt auf sich wirken zu lassen.

Auf der anderen Seite ist es auch im Gebiete der Dichtung keineswegs so neu und unerhört, daß eine Voraussagung aus den Gestirnen des Himmels, selbst durch den kundigsten Astrologen, schließlich an einer abweichenden Wirklichkeit zuschanden wird. Wir verweisen hier auf einen der bekanntesten Scottschen Romane, den ‚Talisman', dessen ganze Entwickelung aus dem Grunde der irrigen Deutung einer bestimmten Konstellation, am Ausgang der Handlung eine überraschende, gänzlich unerwartete Wendung nimmt, so daß der weiseste aller Sterndeuter resigniert bekennen muß: ‚Die himmlischen Sterne schreiben nichts als Wahrheit in ihre glänzenden Urkunden; aber die Augen der Menschen sind zu schwach, um ihre Charaktere richtig zu lesen. Gott *will es nicht*, daß wir in das Haus seines Rates eindringen oder seine verborgenen Geheimnisse erspähen sollen.'

Wer es, auf Grund einer bloßen mitgebrachten subjektiven Voraussetzung, von der Handlung des Dramas ‚Sternengebot' anders erwartet, der hat sich wenig in die besondere Eigentümlichkeit der Weltanschauung des Dichters eingelebt, von welcher vielmehr ein Kenner wie Kurt Mey in seinem trefflichen Aufsatz über ‚Das Kunstwerk Siegfried Wagners' als charakteristisch hervorhebt: es sei ihr — nicht erst im ‚Sternengebot', sondern ganz ebenso bereits in der Handlung des ‚Bruder Lustig' — eigen, daß Herzensgebot *über* Sternengebot gehe, d. h. daß das rein menschliche Gefühl den Sieg über jede äußerliche Schicksalsbestimmung davontrage, indem aus seiner innersten Kraft heraus das Herz den Zauber bezwingt, die Weissagung umdeutet, ihre Wirkung mildert oder völlig aufhebt, kurzum seine Freiheit jedem Zwang feindlicher Mächte gegenüber behauptet.[1]

Und dennoch, trotz alledem und alledem, wollen wir einmal den bloßen Versuch machen, ohne jede Voreingenommenheit nach der einen oder der anderen Richtung hin, die bloßen Tatsachen des dramatischen Vorganges in einem anderen Sinne auf uns wirken zu lassen.

Immerhin wäre eine buchstäbliche Erfüllung des Spruches, auch in bezug auf die Verbindung zwischen Agnes und dem, durch Helferichs Entsagungsopfer geretteten und seiner Bestimmung zugeführten Kalwensohne, nach dem rein objektiven Tatbestande keineswegs völlig ausgeschlossen. Versetzen wir uns mit voller Unbefangenheit in die Situation am Schlusse des Dramas. Jeder gewalttätige Versuch, das prophetische Wort zu durchkreuzen, zu vereiteln, ist an der Wirklichkeit gescheitert. Wird nun auch der letzte Teil der Weissagung sich erfüllen? Wird Agnes ihre Hand dem ihr noch unbekannten Geretteten reichen? In diesem Falle hätte das Sternengebot völlig gesiegt, die Prophezeiung durch ihre eigene Kraft ihre ungeahnte, von niemand zuvor zu ahnende Verwirklichung gefunden.

[1] Kurt *Mey*, Die Kunst Siegfried Wagners (Werdandi 1908, IV/V S. 32).

Die letzten Vorgänge auf der Bühne sind die folgenden: man hört aus der Ferne das Volk dem scheidenden Helferich zujubeln. Agnes, von tiefem Schmerz erfaßt, will zurückeilen; sie hält an, bemeistert sich — die Kräfte schwinden ihr, ihr Vater nimmt sie in seine Arme. Heinrich kniet vor ihr nieder, um ‚als Bruder ihr Tröster zu sein'. Agnes hebt den Kopf matt; ein zartes, wehmütiges Lächeln verklärt ihre Züge, sie legt eine Hand auf des Jünglings Haupt. — Der Vorhang fällt.

Helferich hat für immer seinen tragischen Abschied genommen. Agnes aber und Heinrich stehen beide noch im jugendlichsten Alter und es ist ein, in der Erfahrung wie in der lebendarstellenden Kunst, keineswegs so selten vorkommendes psychologisches Moment, daß aus dem gemeinsamen Gefühl der Verehrung für einen Dahingeschiedenen, der Trauer um einen ewig Verlorenen, wie aus einem sanften Genesungsgefühl heraus, eine fest verbindende dauernde Zuneigung der Beteiligten hervorgeht. Denn Leben *will* Leben. Und bei wem könnte die rein menschliche Voraussetzung eines derartigen gemeinsamen Gefühles trauernder Verehrung für den Scheidenden wohl besser zutreffen, als bei den hier in Betracht kommenden Personen, der ihm in Liebe ergebenen Agnes und dem jungen Heinrich, nachdem er durch Erkenntnis des verborgenen Sachverhaltes nun vollends von bewundernder Freundschaft für seinen entsagungs- und aufopferungsvollen Retter und Wohltäter erfüllt worden sein muß? Unter dieser Voraussetzung aber würde sich die Verwirklichung der erfolgten Verkündigung völlig vollziehen.

Weit davon entfernt, diese Auffassung so ohne weiteres zu der unseren zu machen, hat es uns dennoch fast überraschend erscheinen wollen, daß gerade die *Nichterfüllung* des Orakels in dieser Beziehung bisher so allgemein vorausgesetzt worden ist. Es dürfte vielleicht selbst den Dichter überrascht haben, der von sich aus nichts dafür oder dawider tun konnte, sondern bloß sein Werk so schaffen und hinstellen, wie es ihm vor sein schöpferisches geistiges Auge getreten war. Der dichterische Schöpfer eines dramatischen Kunstwerkes ist in einem gewissen sehr tiefen Sinne dessen eigentlicher erster Zuschauer. Er gestaltet es so, wie er es rein objektiv im Geiste vor sich gesehen, wie es ihm innerlich schauend aufgegangen ist. Von diesem ersten Zuschauer der Handlung des ‚Sternengebotes', der es früher gekannt, als wir alle, erst nachträglich Hinzugetretenen, vernahmen wir einmal persönlich das (bloß hingeworfene, keineswegs für irgend eine Öffentlichkeit bestimmte) Wort über den Ausgang seiner Dichtung: ‚Optimisten mögen glauben, daß sie ihm wirklich die Hand reichen wird.'

Und da ein naives Theaterpublikum, als die hier ausschlaggebende Instanz, dem Tragischen recht eigentlich abhold, im ganzen mehr zu versöhnlichem ‚Optimismus' neigt, würde uns die Allgemeinheit der entgegengesetzten Empfindung noch mehr überraschen, sobald wir anzunehmen hätten, daß es sich dabei um eine wirklich echte und unbefangene, aus der Darstellung selbst gewonnene Empfindung handle und nicht um eine falsch verstandene, konventionell befangene Respektsbezeigung für eine konsequente und ungemilderte Tragik, welcher das Tragische im Schicksal Helferichs noch nicht erschütternd genug war; oder gar um den — dahinter versteckten — Wunsch eines Kritikers, dem Dichter eine Inkonsequenz nachzuweisen. Ein solcher heimlicher Kritiker ist, der Beschaffenheit unserer

modernen Kunstbildung gemäß, in gar manchem unserer harmlosesten Theaterbesucher verborgen. Brächte unser Publikum dem dargestellten Kunstwerke wirklich nur immer ein unbefangenes Gefühl, eine entsprechend mitschöpferische Empfänglichkeit entgegen: so wäre dies alles, was der Künstler von ihm erwarten und verlangen kann, und beide Teile würden dabei am besten fahren.

Agnes, vom Trennungsschmerz überwältigt, bezeichnet ihre Liebe zu Helferich als die Sonne, die auf dem düsteren Schwarz der Wolken die ‚Himmelsbrücke' des Regenbogens baut. ‚Wohin er schied, auf dir folgt ihm mein Herz! Getrennt dem Auge, vereint in Schmerz — Helferich! dein werd' ich ewig sein!' Welche anderen Gefühle, als die von ihr kundgegebenen, könnten aber wohl bei diesem leidvoll bittersten Scheiden in ihr vorherrschen? Unmöglich kann die Erfüllung von Helferichs Voraussage: ‚Du wirst ihn schau'n und wirst ihn lieben' auf den ersten Blick und in diesem ersten herben Moment des Unterganges all ihrer bisherigen Wünsche und Hoffnungen vor sich gehen. Aber wenn Heinrich nach einer Reihe von Jahren aus der Stellung des ‚brüderlichen Trösters' allmählich, da er nicht anders kann, in die des Liebenden übergeht, wird er dann nicht berechtigt sein, seine Werbung durchaus vermächtnismäßig im Namen seines selbstverleugnenden, aufopfernden Retters vorzubringen? Und werden sie dann nicht beide vereint ‚ewig Helferichs sein' und die ernste Erinnerung an ihn das höchste Gut ihres Lebens? — Dies ist ausgesprochen worden; aber man hat vermeint, es sei dann noch ein zweites Stück nötig, um diese neue Wendung eindrucksvoll überzeugend vorzuführen.

Wir wiederholen es: die hier durchgeführte Auffassung ist nicht die unsere, und wir wollen sie getrost und gern den ‚Optimisten' überlassen. Wir glauben an die einzige und ungeteilte Liebe der holden Jungfrau. Wir beziehen ihr ‚Einem schlug es, Einem schlägt es' nicht allein, im buchstäblichen Sinne, auf die Vergangenheit und die augenblickliche Gegenwart, sondern auch auf die fernste Zukunft; wir halten das ‚Helferich, dein werd' ich ewig sein' auf ihren jungfräulichen Lippen fest und erachten ihre Gefühle in bezug auf den Scheidenden auch nicht des leisesten Wandels fähig.

Dafür geht aber auch unser Respekt vor einem Orakel und selbst vor einem solchen, das sich auf die ewigen Gestirne des Himmels beruft, nicht so weit, daß wir seine Erfüllung in jeder Beziehung für so unumgänglich notwendig hielten, und vermeinen uns dabei auf einem ganz modernen Anschauungsboden zu befinden.

Zur Blütezeit der griechischen Tragödie stand der Glaube an Orakel noch in voller uneingeschränkter Kraft, er gehörte zum nationalen Götterkultus, als ein so wesentlicher Bestandteil der herrschenden Religion, daß es für den Dichter nicht geraten sein mochte, von ihm abzugehen, ohne einem seichten und oberflächlichen Rationalismus zu verfallen. Astrologische Prophezeiungen hingegen haben sich der Natur der Sache nach oft nur zum Teil, sehr oft aber auch gar nicht bewährt. ‚Die Sterne', sagt das alte Axiom der Horoskopensteller, ‚machen uns nur zu etwas geneigt, aber sie zwingen uns nicht.' Was uns zwingt, ist immer nur der eigene Wille, und dieser, wie Konrads Beispiel zeigt, selbst im trotzigen Widerstreben. Unter diesen Umständen hat sich, in einem keineswegs ‚märchenhaft symbolischen' (wie wir es in Rezensionen lasen), sondern durchaus real gehaltenen

Vorgang, der Zustand der Ekstase im Geiste jener geheimnisvollen Seherin zu einer so weitgehenden Leistung in der Voraussicht des Kommenden aufgeschwungen, sie hat das Schicksal eines neugebornen und eines noch ungebornen Kindes (des jungen Kalwen und der damals noch nicht geborenen Agnes) mit einer so dämonischen Sicherheit vorausverkündet, daß wir vor ihrem prophetischen Geiste alle Hochachtung hegen dürfen, auch wenn ein Teil ihrer Prophezeiung, mit welcher sie das Gemüt des Saliers ängstigte, unerfüllt an einer höheren Macht sich brechen muß.

Denn gerade in dem, des scheidenden Helferich würdigen, freiwilligen Entsagungsentschluß von Agnes' Seite, bekundet sich — allem von außen auferlegten Sollen und allem von innen heraus drängenden Wollen gegenüber — im Goetheschen Sinne die Freiheit des Individuums, jene Freiheit, deren völliger Ausschluß durch eine blinde Notwendigkeit sich ‚nicht mehr mit unseren Gesinnungen verträgt'. — — —

Wie dem auch sei, bestehen bleibt die Tatsache, daß die Entscheidung über die Erfüllung oder Nichterfüllung des Seherspruches, der Natur der Sache nach und dem ganzen Verlauf des Dramas gemäß, jenseits der Grenzen der sichtbaren Handlung liegt, und der subjektiven Empfindung des Einzelnen ein freier Spielraum gelassen ist, auf dem sie sich unbehindert ergehen kann. Dieser subjektive Eindruck wird im besonderen Fall gewiß ebensosehr von der jedesmaligen Darstellung abhängig sein, wie z. B. der Schluß der ‚Götterdämmerung' bei den gewaltigsten Bayreuther Aufführungen unser Gefühl zu verschiedenen Zeiten in wechselnder Weise bestimmt hat.

Handelt es sich da um einen Weltuntergang im weitesten Sinne, um einen tragischen Zusammenbruch des Weltganzen, der Götter- und Menschenschicksalen zugleich ein Ende macht, oder ist bloß der Zusammenbruch einer einzelnen Periode gemeint, jener Periode der ‚Liebloſigkeit', von welcher Wagner in einem seiner, an Liszt gerichteten Briefe so ergreifend spricht?[1] Verkündet die Erlöserin Liebe ihre allversöhnende Macht erst für ein hinter aller Erfahrung liegendes metaphysisches Jenseits, außerhalb aller Schranken des irdischen Seins, oder wird uns noch für das Diesseits die Aussicht in eine neue Welt, eine Welt der ‚Liebe' erschlossen?

Indem der Dichter bei der musikalischen Ausführung seines Werkes die letzten Abschiedsworte Brünnhildes, die uns diesen Ausblick eröffnen, gestrichen hat, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen sei, — hat er diese Frage offen gelassen und ihre Beantwortung der eigenen Empfindung des Zuschauers anheimgestellt.

Jeder Blick auf die umgebende reale geschichtliche Welt hat uns stets in der ersteren jener beiden möglichen Auffassungen erhalten, in der Auffassung nämlich, wonach es sich in der Ring-Dichtung um ein allumfassendes Weltbild von der uranfänglichen Entstehung alles Lebens bis zu dessen schließlichem Untergang handle; Gobineau hat in dem Bilde des allein noch überlebenden, götter- und heldenlosen Geschlechtes seine Degenerationsidee

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Bd. I, S. 235/36.

in ihrer ganzen Unerbittlichkeit verkörpert gefunden. Sicher aber ist es für uns aus mancherlei Aussprachen über diesen Gegenstand, daß Tausende von Zuhörern der Götterdämmerung ihre feierlich erhabenen Schlußvorgänge immer wieder im Sinne der ursprünglichen Verkündigung Brünnhildes sehen, hören und erleben.

Und gesetzt, in Goethes ‚Tasso' wäre der Held keine geschichtliche Persönlichkeit, deren fernere Schicksale offen vor uns daliegen, — wäre das Werk deshalb minder ein Kunstwerk ersten Ranges, weil es uns die Zukunft dieses Helden in keiner Weise (nach der einen oder anderen Richtung) gewährleistet, im Gegenteil in seinen letzten Worten die rein tragische Wirkung einzuschränken scheint? Bloß der theatralische Allerweltsfaiseur Raupach hat es für nötig und erwünscht gehalten, diesem Werke — um jedem Zweifel abzuhelfen — noch eine erläuternde Fortsetzung zu geben.

Nein, das ‚Sternengebot' bedarf, zur Rechtfertigung seines Titels, nicht erst noch eines zweiten Teils, einer dreiaktigen Fortsetzung, in welcher durch willkürliche Herbeiziehung neuer Handlungsmomente neue Konflikte hervorgerufen werden, die Verkündigung der Seherin aber sich vor den Augen des Zuschauers bis auf den letzten Rest erfüllt. Vielmehr spricht sich in einer solchen Forderung nur das Eine aus, daß das Herz dieses Zuschauers von dem eigentlichen Vorgang des Dramas, dem Entsagungskampf Helferichs, ungerührt geblieben, daß er die ‚Tragödie des Sollens' nicht verstanden und das Werk seine Wirkung auf ihn verfehlt hat. Daran wäre aber nicht das Werk schuld, da es in jedem Zuge konsequent gedacht und durchgeführt ist, sobald man nicht von selbst dazu neigt, seiner Betrachtung einen verkehrten Gesichtspunkt aufzuzwingen.

Unter dem soeben bezeichneten, aus der inneren Beschaffenheit des Kunstwerkes selbst abgeleiteten, richtigen Gesichtspunkt kommt die bloße, rein äußerlich formulierte Frage nach der Erfüllung oder Nichterfüllung des Seherspruches erst weitaus in zweiter Linie, ja beinahe gar nicht in Betracht. Das eigentliche Interesse nimmt vielmehr das Verhalten der einzelnen Personen des Dramas zu der geheimnisvollen Verkündigung in Anspruch. Konrad trotzt dem Schicksalsgebot in blindem Wollen, Helferich unterwirft sich ihm in edelster, selbstaufopfernder Resignation, — ein jeder seinem Charakter gemäß, dessen Darlegung in Gesinnung und Handlung den eigentlichen Inhalt der Dichtung bildet; Agnes stellt sich ihm in voller unantastbarer Freiheit gegenüber. Es ist dieselbe unantastbare Freiheit der innersten Seele, mit welcher auch Walburg im ‚Bruder Lustig' die Wirkung eines weissagenden Zaubers aufhebt und alle Verstrickungen löst, mit denen unheilvolle Mächte sie bedrohen.

Möge sich für trotzende oder schwache Seelen aus dem vermeintlichen Wissen des Zukünftigen das wirkliche Geschehen mit scheinbar zwingender Notwendigkeit entwickeln, ein freies, hohes und reines Herz zerreißt das Truggeflecht der nächtlichen ‚Spinne' und steht unnahbar, unerreichbar über allem fatalistischen Zwange. Wir erkennen somit als das Schlußergebnis der ‚Tragödie des Sollens' eben die Befreiung von einem alles beherrschenden Wahn durch die alles besiegenden höheren Kräfte der Liebe und einer edlen Resignation, — wenn auch eine Befreiung nicht im empirischen, diesseitigen, sondern, wie in jeder echten Tragödie, im höheren metaphysischen Sinne.

Denn auch Helferich, dessen Los es ist, durch den Wahn des Weltgetriebes schuldlos und in aufopfernder Selbstlosigkeit in ein fremdes Schicksal ohne sein Zutun, bloß durch den Adel seiner Gesinnung, verwickelt zu werden, — wird er durch sein freies Entsagen dieser beglückenden Befreiung weniger teilhaft? Wer möchte ihn, am Schlusse des Vorganges, nicht um die reine Kraft dieser Entsagung beneiden? Steht sie nicht höher als aller Besitz? Und wenn die Töne der Musik Siegfried Wagners dieses letzte Scheiden mit ihrem vollen unwiderstehlichen Zauber verklären: wem öffneten sich dabei nicht die Pforten jener höheren Welt, von deren ewigem Dasein eine ahnungsvoll beseligende Kunde zu geben, das eigentliche Vorrecht und die Aufgabe ist einer edlen hohen Kunst?

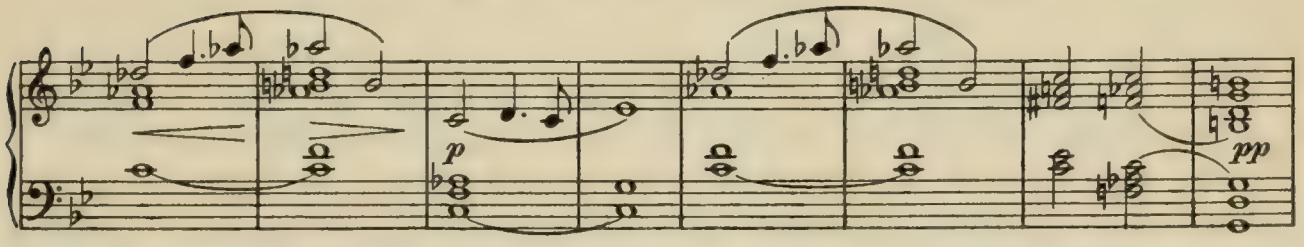
VI.

Banadietrich.

1. Übersicht über die dramatische Handlung.
2. Die Sage vom ‚wilden Jäger‘.
3. Banadietrich.
4. Wittich und Dietleib.
5. Raunerath und Schwanweiß.
6. Die größte Sündentat.

1.

Übersicht über die dramatische Handlung.



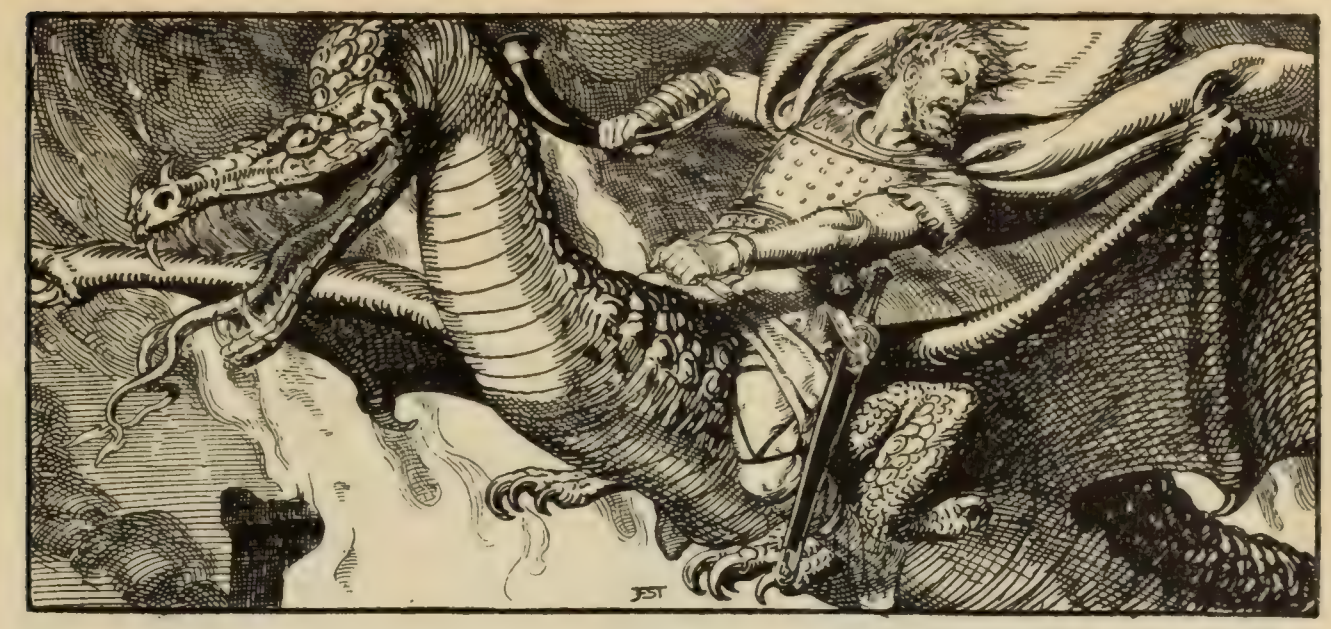
icht an die allbekannten reich entwickelten, doch aber verhältnismäßig späten und willkürlichen Phantasieschöpfungen der Spielleute und fahrenden Sänger des deutschen Mittelalters knüpft der Dichter in den Grundzügen seiner dramatischen Handlung an, sondern an den Kern der uralten Volkssage. Diese hat den Gotenkönig in einen so engen Zusammenhang mit der Göttersage, dem Wotan-Mythus vom ‚wilden Jäger' gebracht, daß sogar an Dietrichs eigenem geschichtlichen Wohnsitz Verona ein noch heute erhaltenes, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammendes Bildwerk am Portal von St. Zeno ihn in dieser Eigenschaft darstellt, wie der Sonnenhirsch ihn in die Hölle, in die Schrecken der Unterwelt lockt. Um das Ende des großen Theodorich hat die Sage einen Schleier des Geheimnisses gewoben: entweder ist es ein Zwerg, der ihn mit den Worten entführt: ‚Berner, Berner, du sollt mit mir geh'n'; oder ein schwarzes Roß, das

in unbekannte Fernen mit ihm entschwindet — ob er am Leben oder tot sei, das wisse in Wahrheit niemand zu sagen.

Die Volkssage identifiziert ihn nun mit dem ‚wilden Jäger', dem sie sogar in den verschiedensten Gauen Deutschlands übereinstimmend seinen Namen beilegt. Im Orlagau heißt er direkt Berndietrich, in den Landesteilen mit slawisch gemischter Bevölkerung entwickelte sich die Benennung Banadietrich. Überall aber, auf allen Wendungen und Wandlungen, gleitet die volkstümliche Sagenbildung deutend hinterher und hat demgemäß aus der letztgenannten Sagenform die Vorstellung eines gebannten oder verfehmten Helden abgeleitet und damit an den bestehenden Gegensatz zwischen dem arianischen Bekenntnis Theodorichs und der herrschenden orthodoxen Kirche erinnert, wie er auch in Siegfried Wagners Dichtung energisch zur Geltung gelangt.

In dieser letzteren gibt er sich uns als der ausgeprägte Typus des in verwegenem Trotz vorwärtsdrängenden Helden kund, der nie rückwärts blickt, begangene Tat nie bereut. Einem solchen in kühner Vermessenheit über die Schranken des Menschlichen hinausstrebenden Charakter tritt gern verlockend die Macht des Bösen zur Seite. Als schlimmer Ratgeber Rauneraths hat sich der Teufel selbst an Dietrich herangemacht, um ihn durch seinen verderblichen Einfluß sich zur Beute zu gewinnen. Der erste Akt führt uns in das Getümmel der Rabenschlacht. Von Ermenrich, dem Verhaßten, bedrängt, sieht er seine Lage noch durch den Abfall seines ehrgeizigen Freundes Wittich verschärft. Der Kampf steht verzweifelt, und das Höllenblendwerk des Bösen ist daran nicht unbeteiligt. Eine Unglücksbotschaft folgt der anderen auf dem Fuß: der Tod Hildebrands und der ihm anvertrauten Söhne Etzels kündigt die völlige Niederlage an. Was ist ihm nicht alles mit Hildebrand, dem Führer seiner Jugend, dahingesunken! ‚Das Gute schwand, es bleibt der Trotz!' so klagt er an der Bahre des Alten. So weit hat Rauneraths ihn führen wollen, um ihn ganz in seinen Händen zu haben. Dem nach Sieg Dürstenden hat er das einzige Mittel zu dessen Erringung genannt: er solle dem Liebsten, das er sein eigen nenne, entsagen: die holde Schwanweiß von seiner Seite verstoßen. Kaum hat er sich aus innerster Not heraus dazu verstanden, kaum hat der Ehrgeiz, der Durst nach Macht und Ruhm die Liebe besiegt, so tritt mit Zaubermacht die verheißene Wirkung ein: das Kampfesglück schlägt plötzlich zu seinen Gunsten um. Ermenrichs Heer gerät ins Wanken, durch des jungen Dietleib Treue und Tapferkeit wird Wittich besiegt und gefesselt. Dem gefangenen treulosen Freunde verzeiht er und schließt mit ihm durch Schwertertausch neue Freundschaft und Waffengenossenschaft. Aber Rauneraths List weiß auch dieses Band zu zerreißen. Mit dämonischer Heuchelei klagt er Wittich das Schicksal der armen verstoßenen Schwanweiß, und in dem Augenblick, da dieser in schnell entbrannter Leidenschaft den undankbaren Dietrich anklagt und in jäher Glut sich der Verstoßenen als liebender Beschützer anbietet, führt er, wie durch Zufall, Dietrich herbei. Dieser erblickt Schwanweiß in Wittichs Armen, hält sie für treulos und streckt im Gefecht Wittich mit schwerer Wunde zu Boden.

So ist es Rauneraths teuflischem Spiel gelungen, Dietrich von Etzel zu lösen, ihn der Reihe nach von Hildebrand, Schwanweiß und Wittich zu trennen. Um sein Opfer



völlig zu isolieren, bedarf es noch eines letzten Trugspiels, mittels dessen er ihn auch noch von Kirche und Volk losrisse. Dies gelingt ihm dadurch, daß er den trotzigen Helden — eben während der Trauerfeier für den gefallenen Hildebrand — durch einen grotesken, höllischen Tanz vor der Kirchentür zu gellem Lachen aufreizt. Die Folge davon ist, daß der Priester ihn in Bann und Acht tut und das Volk des Eides gegen seinen Herrscher entbindet. Alles weicht scheu vor ihm zurück; den treuen Dietleib schickt er selbst von sich fort, da er gebannt und geächtet, sein Atem Pesthauch sei. Etzel dringt mit seinen Heunen heran, den Tod seiner Söhne zu rächen; diesem entgeht Dietrich ohne Kampf, indem er den durch Raunerath herbeigerufenen feurigen Drachen besteigt und mit ihm durch die Lüfte in ferne Wildnis davonfliegt. ‚Vom Weib verraten, vom Teufel beraten, der Schuld bewußt, Trotz in der Brust, im düstern Walde haust er nun, irrend, jagend, ohne Ruh'n; voll Angst vor ihm die Hirten flieh'n; den Banadietrich nennt man ihn. Seines Hornes Ruf mit rauhem Klang, bald hier, bald dort zum Ohre drang, und weh dem, der auf irrem Pfad ahnungslos dem Wilden naht!'

Der zweite Akt führt uns Wittich und Schwanweiß in Haus und Hof von Dietleibs Mutter, Frau Ute, vor. Wittichs glühendes Liebeswerben hat Schwanweiß sanft abgewehrt; aber sie hat den Todwunden hierher gebracht, ihn zu pflegen und seine Wunde zu heilen. Diese Heilung ist an die Bedingung geknüpft, daß er der Rache an Dietrich entsagt. Bei jedem neuen Ausbruch seines leidenschaftlichen Racheverlangens blutet die schon geheilte Wunde von neuem. Und doch reizt der bloße Anblick von Dietrichs Schwert Balmung, das er bei der Versöhnung von jenem gegen sein eigenes eingetauscht, das Racheverlangen stets wieder in ihm auf. Schwanweiß läßt daher eben dieses Schwert durch Dietleib heimlich entwenden; aber der Zufall will, daß Wittich noch während der Tat davon erfährt und in neu aufflammendem Rachedurst dem ‚verruchten Diebe' nacheilt. Auch in diese Vorgänge weiß sich der Teufel, trug- und ränkespinnend, diesmal in der humoristischen Gestalt des gelehrten Quacksalbers Flederwisch einzudrängen. Seine Künste werden durch Schwanweiß zuschanden; doch gelingt es ihm, das Vertrauen

Utes zu letzterer zu zerstören, indem er der guten Alten die Nixen-Natur ihres Gastes unter allerlei Verdächtigungen verrät. Trauernd kehrt Schwanweiß in ihr Element zurück, nachdem sie zuvor das Laub der von ihr gesegneten Bäume und Sträucher in lauteres Gold verwandelt. Ute sammelt dies in einen Korb, aber der Teufel gönnt ihr das Gastgeschenk der Scheidenden nicht und verwandelt das Gold in faule Blätter zurück. ‚Ach, Ute! bist du dumm gewesen‘, ruft diese aus, indem sie sich — zu spät erkennend, wen sie von sich gestoßen — vor die Stirn schlägt.

Der dritte Aufzug zeigt uns Banadietrich in der Wildnis, wie er mit Bogen und Pfeil dem Wilde nachjagt, die Waldschratten schreckt, die Elfen verfolgt (vgl. die deutsche Sage: ‚Der wilde Jäger jagt die Moosleute‘). Hier trifft ihn Dietleib, um ihm sein Schwert zu überbringen und zugleich die Kunde, daß ihm Schwanweiß verziehen. Er beschwört ihn, sich mit ihr zu versöhnen, seinem Volke wieder ein König zu werden, Ermenrich und Etzel zu schlagen. Mit Erschütterung vernimmt Dietrich von Schwanweiß' Schuldlosigkeit; aber zu groß ist sein Ingrimm, um in sein Königreich zurückzukehren, reuig vor dem Priester zu flennen: ‚Die mich verfluchten, laß sie herrschen!‘ Traurig scheidet Dietleib, da naht auch schon Wittich, seinem geraubten Schwert nachjagend. Er will mit Dietrich ringen, aber erschreckt durch die drohend hinter diesem auftauchende Erscheinung des Reiters ohne Kopf auf dreibeinigem Pferd (des Führers der wilden Jagd) entflieht er, der nie geflohen, dem See im Hintergrunde zu. Banadietrich ist es, als säh' er die Tiefe sich öffnen, als höbe sich aus den Fluten ein weißer Arm und schlänge sich um den sinkenden Mann; der Argwohn seiner Eifersucht reißt ihm neue Wunden auf. Er will Wittich nach, da hält ihn der Teufel am Mantel fest, neben ihm steht lang und

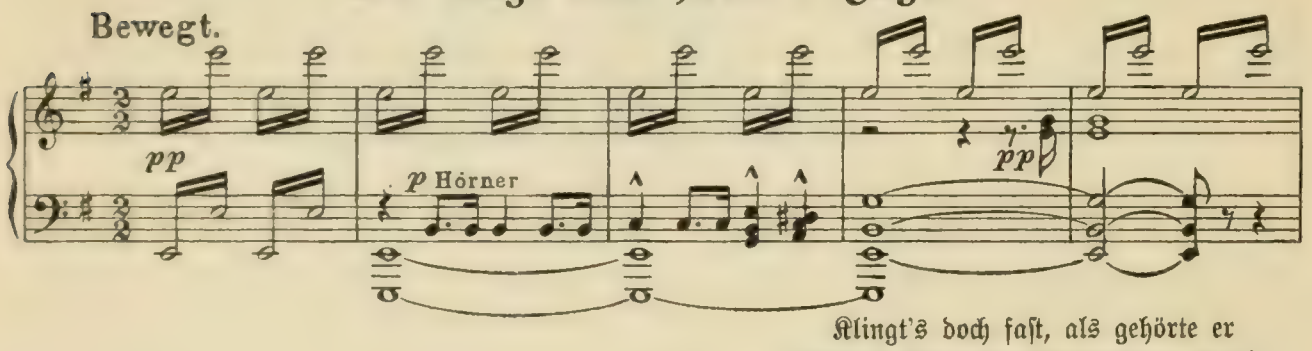
hager — der Tod. ‚Graust es dich nicht vor dem Ende? Fürchtest du nicht das letzte Gericht? Aber Banadietrich dringt auf den Tod ein und schlägt das hohle Gerippe in Stücke. ‚Ich sterbe nicht!‘ Und er fordert den Teufel auf, ihm die ‚größte Sünde‘ zu nennen. Jenes schuldlose, kaum dem Leben erwachte Blümlein wissentlich zu zertreten, das sei die größte Sündentat. Da klingt es in Banadietrichs Ohr wieder auf, ein kaum verstummtes Lied:

‚Der Schrei einer Blume, die ich getötet!
So blickte schon einmal, zährengerötet,
eine andere Blume zu mir!‘

‚So hätt' ich sie schon begangen, die Sünde, nach der ich strebe?‘ Er schließt die Augen und zertritt die Blume — ein Klageruf weht durch die Lüfte. Unter dem Donner des Himmels vernimmt er die Stimme des Herrn: ‚Banadietrich! bereust du deine Tat?‘ Aber Banadietrich bereut nicht; er bietet Trotz bis zum Ende. ‚So sei verdammt zur ewigen Pein, dem wilden Heer Gesell zu sein!‘ Alsbald erhebt sich ein gewaltiges Brausen und Tosen, Jagdrufe, Bellen, Peitschen, die wilde Jagd naht, im Wirbelsturm wird Dietrich ergriffen. Da erklingt aus der Tiefe Schwanweißens Stimme: ‚Banadietrich, bereue!‘ Das ist der Laut, dem der Trotzige nicht widerstehen kann: ‚Was kein Mensch, kein Satan, kein Gott vermochte — vollbringt dies eines Weibes Bitte? Schwanweiß! Schwanweiß! Ja! ich bereue!‘ Heulend zerstiebt die wilde Jagd, dichter Wolkennebel erfüllt die Bühne. Verwandlung. In der Tiefe des Sees liegt Banadietrich in Schwanweiß' Armen auf einem sanften, schilfumgebenen Lager. Sie beugt sich über ihn und küßt ihn: ‚Erwache, erwache zu neuem Leben!‘ Er erwacht und hält die Geliebte umschlungen.

2.

Die Sage vom ‚wilden Jäger‘.



Klingt's doch faſt, als gehörte er
lebendig ſchon dem verdammten Heer!
Mir war es ſchon ſo manches Mal,
als hört' ich was wie Hörnerſchall!
Mich gruſelt's! — In den Wald
bringt mich keiner mehr ſo bald.
(‚Banadietrich.‘)

in angeſehener, wiſſensreicher Mythenkenner, wie Friedrich von der Leyen, faßt in ſeinen Betrachtungen über ‚Werden und Weſen der germaniſchen Götter‘ die Ergebniſſe unſerer ganzen neueren Forſchung dahin zuſammen, daß man zwar in deutſchen Sagen und Märchen nach ſorgfältigſter Prüfung uraltes Gut wiedergefunden habe,[1] doch aber die Hoffnung endgültig aufzugeben ſei, aus ihnen etwas über das Weſen der germaniſchen Götter zu erfahren. ‚Die einzige Sage, die als Götterſage gelten darf, iſt die uralte, in allen deutſchen und nordiſchen Landſchaften verbreitete und in der vielfältigſten Form erzählte, vom wilden Jäger.‘

An dieſe ‚einzige‘ Sage ſchließt der genannte Forſcher an gleicher Stelle[2] allerdings noch die Koboldſage mit ihrem Glauben an das Fortleben der Seele des Verſtorbenen

[1] Man vergleiche in dieſer Beziehung ſeine reichhaltige kleine Schrift: ‚Das Märchen in den Götterſagen der Edda‘, von Friedrich von der Leyen (Berlin, Georg Reimer, 1899). — [2] ‚Werden und Weſen der germaniſchen Götter‘, enthalten in der Monatsſchrift ‚Werdandi‘, Band I (1908), 11. und 12. Heft und Band II (1909) 3. Heft.

in dem Hause, dem er einst angehörte, und den damit verbundenen Speiseopfern, als einen ferneren Zug aus weitentlegener Periode einer primitiven Religion der Naturvölker an, die sich dann in den Sagen- und Märchenmotiven aller Kulturvölker, mithin auch der Deutschen, fortgeerbt habe.

Es ist bezeichnend genug, daß der phantasievolle Dichter des ‚Kobold' und des ‚Banadietrich' in diesen seinen beiden Werken mit sicherem, intuitiv kritischem Gefühl für das Echte gerade an die beiden urältesten Vorstellungen der höheren und der sog. niederen Mythologie angeknüpft hat, die sich von Anbeginn, solange es ein deutsches Volk gegeben, durch allen Wechsel und Wandel des geschichtlichen Lebens in Politik, Religion, Kultur und Poesie, gleichmäßig erhalten haben.

In den kleinen Geistern des heimischen Herdes verkörperte sich ursprünglich die ältestnachweisbare, allen Völkern gemeinsame Religionsform des Ahnenkultus; in der Sage vom ‚wilden Jäger' aber die urälteste deutsche Göttersage vom Umzug des Himmelsgottes, der unter dem Brausen der darüber hinwegfegenden Herbst- und Frühjahrsstürme die starken Häupter der knorrigen Waldriesen, der alten Eichen, Linden und Buchen, wie die ragenden Wipfel der schlanken Fichten am Bergabhange sich beugen läßt. Beide uralte Überlieferungen sind von den ältesten Zeiten bis auf heute im Volke lebendig geblieben und von der mythenbildenden Kraft der Jahrhunderte mit immer neuen Zügen ausgestattet worden. Und so konnte Siegfried Wagner die Handlung seines ‚Kobold' getrost im Beginn des 19. Jahrhunderts spielen lassen: weit über dessen Mitte hinaus, ja bis in unsere Tage treten uns die lebenden Zeugnisse für beide volkstümliche Vorstellungen in deutschen Gauen in mündlicher Überlieferung noch entgegen. Selbst die in diesen letzten 100 Jahren zu unwiderstehlicher Geltung gelangten Einflüsse veränderter Kommunikationsverhältnisse mit ihren Eisenbahnschienen und schnaubenden Dampflokomotiven bis in die abgelegensten Täler und Höhen, der überall eindringenden Industrie mit ihrem Gefolge von sozialdemokratischer Zeitungsweisheit auf den Tischen jeder ländlichen Wirtschaft und all ihrer — ‚modernen' — ‚Aufklärung' konnten die Poesie des Volksglaubens aus ihrer letzten Zufluchtsstätte in der Hütte des Landmanns noch nicht verscheuchen.

In der Sage vom wilden Jäger treffen Heldensage und Volksglauben noch bis zum heutigen Tage zusammen, indem seine — vom alten Wotansglauben abgelöste — Gestalt in allen Teilen deutschen Landes, von der Donau bis zur Elbe und Weser, mit dem sagenberühmten Dietrich von Bern identifiziert ist, von dem, wie es in den Chroniken bis in das späteste Mittelalter heißt, ‚die Bauern singen und sagen'.

Im Orlagau, mitten im Herzen Deutschlands, heißt der wilde Jäger noch heute ‚Berndietrich', und es wird von ihm berichtet, daß seine Hunde ‚die Waldweibchen auftreiben'.[1] In Graubünden heißt er der Ritter von Bernegg, bei den Wenden Dieterbernot (oder: Dieterbernada), in Holstein Dieterich Blohm, in Geldern Dietrich (Dirk) mit dem Eber, weil er in der Christnacht einen wilden Eber jagt. Der Name ‚Berndietrich' erscheint dann andererseits zu ‚Bernd' verkürzt und, nach dem großen dunklen Wotansmantel

[1] Vgl. Grimm, Deutsche Mythologie (3. Ausgabe) S. 889.

(Hackel, ahd. habhul), den er trägt und der ihn, wie im ersten Akte von Siegfried Wagners Dichtung, unsichtbar machen kann, wiederum zu ‚Hackelbernd', also: Berndietrich mit dem Mantel, erweitert. Daraus ging dann endlich in einigen Teilen Norddeutschlands durch eine neue Entstellung die, ihren Ursprung völlig unkenntlich machende Namensform ‚Hackelberg' als Benennung des wilden Jägers hervor. Im Harz am Bodekessel über der Roßtrappe steht er unter dem Namen ‚Bernhart' versteinert da, und es ist sehr merkwürdig, daß der Vater der, auf der Flucht vor dem verfolgenden Riesen zu Roß über das Bodetal gesprungenen Jungfrau vom Volk ‚der von Bären' (von Bern) genannt wird. In der Mark ist der wilde Jäger durch eine weitere volkstümliche Umbildung gar zum ‚Förster Bärens' geworden. Der ‚Forstmeister Bärens' ist übrigens auch zu Büdingen (Hessen) einheimisch, wo man den verhängnisvollen Eberkopf, der ihm den Tod gebracht, noch jetzt am Rathaus erblickt. In all diesen Weiterbildungen und Neugestaltungen zeigt sich das, was wir die mythenbildende Kraft der Volksphantasie nennen, noch fortwirkend; denn fast an alle diese wechselnden Benennungen knüpft sich meist eine besondere deutende und begründende Überlieferung.

In den Landesteilen mit slawisch gemischter deutscher Bevölkerung entwickelte sich, wie bereits (S. 328) bemerkt, die Bezeichnung Bandietrich oder Pan Dietrich (Lausitz), oder Banadietrich (Böhmen).[1] Bei Budissin in der Gegend des sog. ‚Götterberges' zieht der Pan Dietrich, d. h. Herr Dietrich, über den Czernebog; man sieht ihn auch am Hochwald bei Rammenau, in der Gegend von Bischofswerda, und im Raschützwalde, wo er mit Windsausen, Schießen, Menschengeschrei und Hundegebell über das sog. ‚wüste Dorf' dahinzieht. Recht, wie es in Goethes ‚Götz' im wirren Durcheinander der Stimmen des Zigeunerlagers heißt: ‚Hört ihr den wilden Jäger? — Er zieht grad über uns hin! — Das Hundegebell, wau! wau! — Das Peitschengeknall! — Das Jagdgeheul, hollaho! Hollaho!' — Auf dem Fußsteig, der — anderthalb Stunden von Budissin — von dem Dorf Mönnichswalde nach dem Marktflecken Wilthen führt, gewahrt man einen mit Nadelholz bewachsenen Berg, der Pan Dietrich genannt wird: angeblich der ehemalige Wohnsitz eines wilden unbändigen Raubritters, Namens Dietrich, der daselbst seine Burg gehabt und nach seinem Tode im Frühjahr und im Herbst als scheußliche Spukgestalt — bald mit, bald ohne Kopf — unter tobendem Lärm, Heulen, Pfeifen, Pferdegewieher und Peitschenknallen aus seiner verfallenen Burg herauszieht. Auch auf dem Löbauer Berg hält der Pan Dietrich seine Umzüge.[2] Nach einer anderen Lausitzer Sage wäre der Ban Dietrich ursprünglich ein frommer Herr gewesen, der einst in der Kirche lachte, weil er bemerkte, daß der Teufel hinter dem Altar die Namen der Schläfer auf einer Kuhhaut aufschrieb, sich aber an die Wand stieß und einen Zahn ausbrach, als er die

[1] Andererseits macht Grimm (Myth. S. 889) darauf aufmerksam, daß nach Fichte, dessen Heimat die Lausitz sei, daselbst der Knecht Ruprecht ‚Dietrich von Bern' genannt werde. — [2] Vgl. J. G. Theodor Gräße, Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen, zum ersten Male in der ursprünglichen Form aus Chroniken, mündlichen und schriftlichen Überlieferungen und anderen Quellen gesammelt und herausgegeben (Dresden, 1855). Daselbst S. 511: ‚Der Pan Dietrich, oder der wilde Jäger in der Lausitz', S. 501: ‚Der wilde Jäger bei Löbau' u. a.

zum Aufschreiben nicht hinreichende Kuhhaut mit den Zähnen mehr auseinanderzudehnen strebte. Durch dieses Lachen war es um Ban Dietrichs Frömmigkeit geschehen; und die Sonnenstäubchen, welche sonst seinen Rock getragen hatten, leisteten ihm jetzt diesen Dienst nicht mehr. Aus Verdruß steckte er Brotrinde in die Stiefel und trat mithin Gottes Gabe mit den Füßen. Bald darauf holte ihn ein feuriger Wagen ab, und auf diesem durchstreicht er noch bis jetzt zum Schrecken der Menschen die Luft.[1] Wird doch auch nach den Gedichten des Mittelalters Dietrich, der Feueratmende, übermenschlich dargestellt und auf gespenstigem feuersprühenden Rosse in die Hölle oder in die Wüste abgeholt, wo er bis an den jüngsten Tag ‚mit dem Gewürme', d. i. mit schrecklichen Drachen zu streiten hat.

Eine viel ausführlichere Version dieser letzteren Sagenüberlieferung vom Banadietrich aus dem nördlichen Böhmen teilt Vernaleken in seinen ‚Mythen und Bräuchen des Volkes in Österreich', S. 41/43 mit, wie sie in Warnsdorf u. a. Orten mündlich überliefert wird. Diese hat Siegfried Wagner als eigentliche Quelle seiner Dichtung vorgedruckt. Banadietrich sei ursprünglich ein Ritter von solcher Tugend und Frömmigkeit gewesen, daß ein Engel ihm die Speise brachte und der Wind — oder auch die Strahlen der Sonne — ihm den Mantel trug. Dementsprechend höhnt ihn in Siegfried Wagners Dichtung der Teufel mit den Worten:

Einstens zwar, ich geb's gern zu, warst ein frommer Christmensch du!
Daß das Volk sich's gern erzählte, wie Gott selbst dich auserwählte,
wie vom Himmel Englein brav Speise brachten dir im Schlaf.
Ja, den Mantel — kind'scher Glaube! — hingst du fest am Sonnenstaube!
So frömmlich war einst dieser Dietrich;
doch bald ward's ihm im Innern widrig!
Urheide du! Gib's nur zu:
Das ganze Gebet und Geknie und Gefast
zu dir nicht paßt, ist längst dir Last!
Der Teufel durchschaut dich, ihm heuchelst du nicht,
schaut auch voll Demut zur Erd' dein Gesicht!

[1] Vgl. J. G. Theodor Gräße, Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen usw. S. 512/13.

‚Der Teufel', heißt es nun weiter in der Warnsdorfer Überlieferung, ‚versuchte all seine Macht, um den Frommen vom Wege des Guten abzubringen; vergebens, es wollte ihm nicht gelingen. Endlich nahm er zur List seine Zuflucht. Es war eben ein großer Feiertag und Banadietrich betete in der Kirche. Da nahm der Böse die Gestalt eines alten häßlichen Mannes an und setzte sich, eine Bockshaut in den Krallen, vor die Kirchentür; denn die Heiligkeit des Ortes hielt ihn ab, das Innere der Kirche zu betreten. Während der Wandlung nun, da alles mäuschenstill war, biß der Teufel in seine Bockshaut, zerrte daran, ließ sie plötzlich fahren und schlug mit dem Kopfe gewaltig gegen die Kirchtür. Dadurch entstand ein großer Lärm; Banadietrich wandte sich voll Entrüstung um und wollte sehen, wer die heilige Handlung auf solche Art zu stören wage. Da erblickte er den Alten, welcher gerade wieder die Bockshaut aus dem Munde riß und den Kopf mit aller Gewalt gegen die Tür schleuderte. Bei diesem Anblick verlor Banadietrich all seine Ernsthaftigkeit; er konnte sich nicht enthalten, laut aufzulachen. Sein Gelächter gab Ärgernis, und die ganze versammelte Gemeinde ward in ihrer Andacht gestört. Nun hatte der Teufel gewonnen; denn der fromme Ritter war unandächtig gewesen und hatte durch sein böses Beispiel auch andere verführt. Bald offenbarte es sich, daß er dadurch das Mißfallen des Herrn auf sich geladen. Als er nämlich aus der Kirche trat, ließ ihm der Wind den Mantel fallen und, zu Hause angekommen, wartete Banadietrich vergeblich auf den Engel, der ihm ehemals das Essen gebracht hatte. Nun war der Böse tätig, das Herz des Gefallenen mehr und mehr von Gott abzuwenden. Bald bemächtigte sich des Ritters ein tiefer, finsterer Grimm; er konnte nicht begreifen, warum Gott — eines so kleinen Fehlers wegen — ihn so hart bestrafe und ihm so plötzlich seine Gnade entziehe.' Ganz dementsprechend heißt es in der Dichtung Siegfried Wagners:

‚Was hatt' ich getan? Was war meine Schuld,
daß ich schmachvoll sank aus des Himmels Huld?
Ich bin verflucht! Des will ich mich freu'n,
frevelnd, sündigend ohne Bereu'n.'

‚Seine Erbitterung', fährt die böhmisch-deutsche Überlieferung fort, ‚ging so weit, daß er beschloß, die größte aller Sünden zu begehen; er wußte aber nicht, welches die größte Sünde sei. Deshalb ging er zu einem Einsiedler und befragte diesen darum. Er erhielt folgenden Bescheid: ›Wer sich Brot in die Schuhe legt, diese dann anzieht und so die edle Gottesgabe absichtlich mit Füßen tritt, der verübt die größte Sünde.‹' Auch auf diesen naiven Zug eines bäurischen Volksglaubens nimmt Siegfried Wagner in seiner Dichtung Bezug, wenn er seinen Banadietrich also sprechen läßt:

‚Den Einsiedler hörte ich sagen: ›Brot in der Schuhsohle tragen,
— das sei die größte Sünde.‹
Ich tat's; doch mir genügte es nicht.
Lastender will ich der Sünde Gewicht.'

Und wie der Neugestalter der naiven Volksüberlieferung auch in allem übrigen nicht auf die devote Frömmigkeit, vielmehr auf den tatkräftigen edlen Mut, den kühnen Stolz und vermessenen Trotz seines Helden Gewicht legt, ja ihn noch inmitten alles

friedlichen Verhältnisses zur herrschenden Kirche durch seinen Teufel Raunerath bereits im voraus in seinem Innern als ‚Urheiden' bezeichnen läßt: — so ist auch die sinnige Umdeutung der ‚größten Sündentat' in ein tieferes, einer verfeinerten Anschauung entsprechendes und zugleich mit dem ganzen Zusammenhang der dramatischen Handlung fester verbundenes ethisches Motiv das Werk seiner schöpferischen Phantasie. Die Volkssage ihrerseits bleibt ihrem eigenen, einem ländlich bäuerischen Horizont angemessenen Motiv vom ‚absichtlichen Mit-Füßen-treten der Gottesgabe' treu und fährt in ihrer Erzählung fort:

‚Dies tat nun Banadietrich, und von nun an war er wie umgewandelt. Er betete nicht mehr, besuchte keine Kirche, teilte kein Almosen mehr aus; kurz, er hörte ganz auf, ein tugendhafter Mensch zu sein. Statt der heiligen Messe beizuwohnen, trieb er sich in Wäldern und Einöden umher, und in kurzer Zeit hing er dem Jagdvergnügen mit solcher Leidenschaft an, daß er oft tagelang außerhalb seiner Burg verweilte. An einem Sonntag, da eben fernes Dorfgeläute zur Kirche rief, flog er in einer wüsten Gegend, wie ein Sturmwind, auf seinem feurigen Rosse einher. Da rief eine gewaltige Stimme vom Himmel herab: ›Banadietrich, Banadietrich! Wie lange willst du noch jagen?‹ — Der Ritter erzitterte und rief: ›Solange als Gott will!‹ — Es war sein Glück, daß er also gesprochen; denn, hätte er frech geantwortet, so wäre er unverweilt der Hölle zugeritten. Jetzt aber erwiderte die Stimme von oben: ›Nun, so sollst du jagen bis zum jüngsten Tage!‹ Und noch heute jagt der wilde Jäger. Wer zur Neumondzeit des Nachts den Wald durchstreift, hört oft plötzlich in seiner Nähe Hundegebell und den Halloruf des Jägers; aber das Auge vermag in der undurchdringlichen Finsternis nichts zu erspähen. Der Wanderer werfe sich zu Boden und drücke das Gesicht ins Gras, auf daß die wilde Jagd über ihn dahinbrause.'[1]

So die Banadietrich-Sage in ihren original-volkstümlichen Zügen. Banadietrich, Ban Dietrich, Pan Dietrich, Berndietrich, Bernd oder Berend, Hackelberend, Bernhart, der von Bären, Förster Bärens, Dieterbernot, Dieterich Blohm, Dietrich mit dem Eber usw. — in all diesen Umbildungen und Variationen zeigt sich die übereinstimmende Beziehung des wilden Jägers zu Dietrich von Bern; es bleibt uns hiernach bloß die Frage, in welchem inneren Zusammenhang diese furchtbare, übermenschliche Gestalt zu der historischen oder sagenhaften des großen Theodorich stehe, an dessen Person sie so gleichmäßig fest sich geschlossen hat, daß sie von ihr ganz untrennbar scheint, und zu welcher Zeit und unter welchen Einflüssen sich diese Beziehung wohl ausgebildet habe?

[1] Vernaleken, Mythen und Sagen des Volkes in Österreich (Wien, Braumüller 1859) S. 41/43.

ereits die ältere Sagenforschung hat sich diese Frage vorgelegt und sie auf ihre Art mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln zu beantworten gesucht. Wilhelm Grimm in der ‚Deutschen Heldensage' ist dazu geneigt, unter Berufung auf eine ganz abliegende Quelle (den Anhang des alten Heldenbuchs) Dietrichs seltsames Ende mit seiner übernatürlichen Geburt in Zusammenhang zu bringen, indem er der Sohn eines Geistes, wahrscheinlich eines Nachtelfen gewesen sei, der ihn zuletzt auf einem gespenstigen schwarzen Pferd wieder zu sich und der ‚wilden Jagd' zurückholt.

Einer solchen Auffassung steht die Tatsache entgegen, daß überall in der weitverzweigten Heldensage, soweit in ihr die Gestalt Dietrichs sich zeigt, seine geschichtliche Abkunft gewahrt bleibt und er mithin als Dietrich, Dietmars Sohn, uns entgegentritt. Wir stehen deshalb nicht an, sie gänzlich zurückzuweisen, als die Spätgeburt einer müßigen Klosterphantasie. Nicht ein ‚Albensohn' Dietrich, sondern der wirkliche Theodorich, Theodemers Sohn, der Beherrscher Italiens und Begründer des gewaltigen, wenn auch vergänglichen Ostgotenreiches ist es, von dem an seinem eigenen Wohnsitz Verona die Volkssage ging, daß höllische Geister ihm Pferde und Hunde gebracht hätten, um ihn damit zur Hölle zu locken.

Halten wir uns vielmehr zunächst einmal an das kühn vermessene: ‚Ich sterbe nicht!' wie es der Dichter seinem kraftstrotzenden Helden in den Mund legt. ‚Darum wird, solang die Welt steht, Völkerfürst, dein Name dauern!' wird dem Sigurd in der Edda verkündigt. Und das Gleiche gilt für den großen Berner. Wie das Volk dem großen Karl, oder seinem Friedrich Rotbart, ein geheimnisvolles Fortleben zuschrieb, wie wir etwas Ähnliches selbst bei dem treuen Warner Ekhart wahrnehmen, so läßt die Sage ihre Helden nicht untergehen, sondern weiß eine Form ihres Daseins aufzufinden, die der Nachricht von ihrem leiblichen Tode widerspricht und sie als noch lebend voraussetzt. Immer geschah dies durch eine Identifizierung mit dem Inbegriff höchsten Heldentums in der göttlichen Wotansgestalt, deren Züge wiederum dem Naturleben selbst entnommen sind. Das winterlich abgeschlossene Zurückziehen aller kraftgefüllten Lebenskeime in den bergenden Schoß der Erde bis zu neuem Hervorsprossen im kommenden Frühjahr, der ewige Kreislauf des Jahres — gab das typische Vorbild für den im Berge weilenden Gott, wie er sich im Kaiser Rotbart oder Kaiser Karl ausdrückt, ersterer im rabenflügelumrauschten Kyffhäuser, letzterer im Untersberg zu Salzburg weilend, bis einst nach dem Völkerwinter ein neuer Völkerfrühling anbricht. Dem Frühling gehen brausende Frühjahrsstürme voraus, und der Umzug des Gottes hat in seiner ursprünglichen Vorstellung bei aller übermenschlichen Furchtbarkeit nichts eigentlich Unheimliches. Die nordische Wilkina-Sage sagt am Schlusse von ihrem Thidrek, er sei oft auf gutem Rosse einsam durch dichte Wälder und Wüsteneien geritten, ohne Furcht vor Menschen und Tieren. Er jagt Tiere, an welche andere sich nicht wagen, und ist nur von wenigen Dienern

begleitet. In Vorstellungen dieser Art war gerade für ihn die Anknüpfung gegeben, ihn nicht als den Gott im Berge, sondern als den ruhelosen Jäger zu denken.

Hier setzt nun aber ein ganz anderes Element ein, um diesen stürmischen Umzug zu einem Werk der Hölle zu machen: der Haß der römischen Geistlichkeit gegen den großen Friedensherrscher, der die Kirche wiederholt in ihre Schranken wies, spricht sich in mancherlei anekdotischen Überlieferungen der katholischen Italiener aus, wonach den arianischen Ketzer der Teufel geholt und ihn zur Strafe seiner Sünden in den Vulkan Ätna gestürzt habe, in dessen Feuersgluten er nun ewig seine Sünden büßen müsse. ‚Viel manniche das sahen', berichtet sogar die deutsche, von einem Regensburger Geistlichen gedichtete Kaiserchronik (ca. 1150), ‚viel manniche das sahen, daß ihn die Teufel nahmen: sie führten ihn in den Berg des Vulkan; das gebot ihnen Sankt Johannes, der heilige Mann. Da brennet er bis an den jüngsten Tag, daß ihm niemand je helfen mag.' — Dem ‚Vetter Raunerath' würde das gefallen haben! — Begründetes Mißtrauen wegen hochverräterischer Verbindung einiger vornehmer Römer mit dem byzantinischen Hofe gegen die arianischen Goten hatte den geschichtlichen Theodorich noch in seinen letzten Jahren einmal zur Härte geführt, so daß er, erzürnt über den römischen Undank und die italienische Falschheit, den durch seine philosophischen Schriften berühmten Senator Boëthius, den letzten Stern der römischen Literatur, und dessen Schwiegervater Symmachus hinrichten ließ. Indes ist dabei in Betracht zu ziehen, daß schon seit lange ein schwüles Gewölk von dumpfer Erbitterung, Haß und geheimer Auflehnung gegen die Gotenherrschaft über den römischen Adelsgeschlechtern lagerte, und ferner, daß es in Wahrheit gar nicht Theodorich war, der den Boëthius ungehört zum Tode verurteilte, daß vielmehr der römische Senat, mithin die eigenen Parteifreunde des Angeklagten — allerdings vor dem königlichen Zorn bangend! — das Todesurteil über ihn fällten, der König aber, der Tyrann, das bereits gefällte Urteil in Verbannung und Gefängnis milderte und es erst vollziehen ließ, als die Aufregung immer bedrohlicher stieg.[1] Nichtsdestoweniger zog ihm dieses Vorgehen den unversöhnlichen Groll der Italiener zu, als wäre er nach 30 Jahren der Toleranz plötzlich vom Wahnsinn des Fanatismus befallen und habe eben an dem Tage, da ihn der Tod ereilte, alle Kirchen den Katholiken entreißen und den Arianern geben wollen![2] Dieser unversöhnliche Groll des ‚rechtgläubigen' Römertums war es, der seine Seele in den liparischen Feuerpfuhl verdammte und bis in die deutsche Sagenwelt hinein seinen Einfluß erstreckte, wie aus Grimms ‚Deutschen Sagen' (Band II, Nr. 382 und 83) hervorgeht.[3] So geschah es, daß bald nach seinem Tode die Asche des ‚fluchwürdigen

[1] Vgl. Felix Dahn, Die Könige der Germanen', nach den Quellen dargestellt. Abteilung II, S. 172/75. — [2] Ebendaselbst S. 174. — [3] Es sind hier die beiden Sagen ‚Der Fisch auf der Tafel' und ‚Theodorichs Seele' gemeint. Die erstere — durch Prokopius, den Geheimschreiber Belisars, im 1. Buche seines Geschichtswerkes überliefert — weiß zu erzählen, daß der König in dem Kopf eines großen Fisches auf der Tafel das Haupt des von ihm hingerichteten Symmachus zu sehen glaubte, wie er die Zähne in die Unterlippe biß und mit verdrehten Augen drohend nach ihm schaute: erschrocken und von Fieberfrost ergriffen sei er ins Bett geeilt und in kurzer Zeit verschieden. ‚Dies war', so schließt Prokopius seinen Bericht, ‚die erste und letzte Ungerechtigkeit, die er begangen hatte, daß er den Symmachus und Boëthius verurteilte, ohne wider seine Gewohnheit die Sache vorher untersucht zu haben.' Die andere Sage,

Ketzers' aus dem Riesengrabmal zu Ravenna herausgeworfen und in alle vier Winde zerstreut wurde; so daß nur noch das leere Mausoleum als redendes Denkmal seiner Größe übrig blieb,[1] — während der deutsche Kaiser Otto III. es sich angelegen sein ließ, die Gebeine des zum Heiligen erhobenen ‚Märtyrers' Boëthius nach einem ehrenvollen Grabe zu bringen.

Über den Arianismus des ‚Urheiden Dietrich' und des gesamten Gotenstammes äußert sich schön und belehrend Hans von Wolzogen in seiner Schrift ‚Deutscher Glaube':[2] ‚Der deutsche Glaube ist bezeichnenderweise gleich als Ketzerei in die christliche Welt eingetreten. Die Goten waren bekanntlich Arianer. Es war ein Zufall, aber solch einer, womit sich die Notwendigkeit einführt. Durchaus nicht als bewußte Ketzerei gegen Rom hatten jene alten Germanen des Nordens das arianische Bekenntnis angenommen; der neue Glaube war ihnen eben in dieser Form zuerst bekannt geworden, ehe sie mit Rom und römischem Glauben in Berührung kamen. Über die geistigen Unterschiede werden sie sich die blonden Adelsköpfe nicht viel zerbrochen haben. Die Ketzerei des Arius bestand darin, daß er die, wie wir heute sagen würden, ›orthodoxe‹ Wesensgleichheit Gottes und Christi, die mystische Gottwesenseinheit, unter der Form der getrennten Gottessohnschaft der menschlichen Vorstellung näher zu bringen suchte. Er brachte die Idee gewissermaßen in eine Kausalitäts- und Zeitform. Aber in der Sache selbst blieb immer noch die volle Mystik gewahrt, die dem religiösen Geheimnisse eigen. Die Goten nahmen, ohne sich dessen bewußt zu sein, mit dem sog. arianischen Realismus auch ein gut Teil der alexandrinischen Gnostik mit auf; aber mit ihren unverkünstelten frischen Sinnen und jugendlichen Augen werden sie auch die mystischen Begriffe der fremden Weisheit nur als lebendige Bilder der eigenen Phantasie aufgefaßt haben. Da sahen sie denn in der Gotteskindschaft ein ihnen sympathisches und vertrautes Verhältnis: Christus als Königssohn — ganz ähnlich wie späterhin die heidnischen Sachsen sich ihm als einem germanischen Gefolgsherrn in Treue verbanden, der uns im ›Heliand‹ dichterisch gestaltet erscheint. Das war der deutsche Realismus, eine sinnhaft trauliche Form des Idealismus, dessen, was wir heute gern das deutsche Gemüt nennen. Jedenfalls aber bekundete dieser gotische Arianismus sofort beim Auftreten der Germanen in der Geschichte die innere Notwendigkeit ihres Gegensatzes zu Rom.'

Und mit diesem ihm angeborenen inneren ‚Gegensatz zu Rom' in der Brust hatte Theodorich, nachdem er unter Bewilligung des byzantinischen Kaisers mit seinen zweimalhundertfünfzigtausend streitbaren gotischen Männern[3] nebst Weib und Kind und sämtlicher Habe aus Pannonien und Mösien gen Italien aufgebrochen war, um zunächst bei Verona

‚Theodorichs Seele', knüpft an seinen Untergang im Ätna: ein frommer Einsiedler habe im Traum gesehen, wie er ‚entgürtet und entschuht' (nach der Lex Salica die Tracht eines vogelfreien Verbannten) mit gebundenen Händen zwischen dem Papst Johannes und dem Patrizier Symmachus hergeführt, in den Schlund des Vulkans gestürzt worden sei. Ein Nachhall dieser in den Dialogi Gregorii Magni de gloria martyrum (Buch 4, Kap. 30) enthaltenen klerikalen Überlieferung ging dann auch in die deutsche Überlieferung der ‚Reimchronik' und der ‚Altdeutschen Wälder' (III, 283) über. — [1] Abbildungen desselben in Helmolts Weltgeschichte VI, 64 (nach Photographie von Luigi Ricci in Ravenna) und in der Zeitschrift ‚Werdandi' 1909, II Heft 8 9 S. 48 (Zeichnung von Albrecht Haupt). [2] H. v. Wolzogen, Deutscher Glaube (Einzelschrift des Werdandi-Bundes, Nr. 3), Leipzig, Fritz Eckardt, 1909. — [3] Siehe Felix Dahn, Könige der Germanen, II, S. 78 ff.

den kühnen Heruler Odoaker zu besiegen und nach dreijähriger Belagerung auch Ravenna einzunehmen, — von hier aus über ein Vierteljahrhundert hindurch als anerkannter ‚König von Italien' eine lange Regierung des Friedens und der Gerechtigkeit ausgeübt und dem Ostgotenreich, mehr durch glückliche Unterhandlungen als durch Kriege, eine solche Ausdehnung verliehen, daß es mit der Zeit von der Südspitze Siziliens bis an die österreichische Donau reichte und Illyrien im Osten und das südöstliche Gallien (die Provence) im Westen umfaßte. Voll Ehrfurcht für das altrömische Staatswesen und die kaiserliche Majestät, für welche die germanischen Heerkönige stets ein gewisses Gefühl der Abhängigkeit in sich trugen, achtete er die alten Gesetze und Einrichtungen und suchte, durch Vereinigung der alten Elemente mit den neuen, die Herrschaft in der alten Form fortzuführen. An seinem Hofe hörte man die gotischen Heldenlieder; aber es sammelten sich dort auch die übrigen Träger der alten Bildung. So groß war sein Ansehen nach außen, daß es ihm auf friedlichem Wege gelang, eine Art von moralischem Protektorat über alle bedeutenderen Germanenstämme zu erwerben, und alle Völker des Abendlandes ihm ihre Ehre bezeigten. Hadernde Könige brachten ihre Streitigkeiten vor seinen Richterstuhl und erkannten seine schiedsrichterliche Autorität stillschweigend an, und er war unablässig bemüht, sie untereinander und mit sich in Frieden zu erhalten. Er ließ die von den römischen Kaisern begründete Regierungsweise mit den meisten Ämtern, Titeln und Rangordnungen bestehen und übertrug die Leitung der Verwaltungsgeschäfte ausschließlich den Eingeborenen, während seine tapferen Goten eine Art Kriegerkaste bildeten, die mit der alten Bevölkerung nie zu einem Ganzen sich vereinigte, keine Ehen mit ihr schloß[1] und durch Sprache, Sitten, nationale Rechtsgewohnheiten, am meisten aber durch die Religion von ihr geschieden blieb. Weil er es nicht wagte, die morsche Hülle des Kaiserstaates zu zertrümmern oder auch die römische Bildung nicht zu bewältigen vermochte, so blieb der innere Gegensatz gefährlich bestehen, des Augenblicks harrend, wenn keine überlegene Gewalt ihn mehr in Fesseln hielt, um sich klaffend wieder aufzutun. An diesem Zwiespalt ging nach seinem Hinscheiden das ostgotische Reich in Italien zugrunde, mochte sich auch Land und Volk unter seiner Regierung wieder zu blühendem Wohlstand erhoben haben.

[1] Das gleiche Verhältnis weist Dahn a. a. O. S. 226/27 sogar, den Goten gegenüber, von den Rugiern nach, die, zur gotischen Völkergruppe gehörig, früher ein eigenes Reich bildend, sich mit einigen anderen Stämmen gleich zu Anfang seiner Herrschaft an Theodorich anschlossen, mit ihnen fortan ein Reich bildeten und die Kriege gemeinsam führten, aber doch immer nur Weiber ihres Stammes heirateten und so ihr Geschlecht unvermischt und unterschiedlich erhielten.

Hiermit ist nun auch für den Zusammenhang unserer Betrachtung das vorhin angedeutete ‚andere Element' näher bezeichnet, das auf die Entwickelung der Sage von Dietrichs geheimnisvollem Ende bestimmend einwirkte und die Gestalt des Gotenfürsten am Ende gar der wilden Jagd und den Mächten der Hölle zugesellte. Es ist vergebene Mühe, dieses Element (mit Wilhelm Grimm) innerhalb des Bereichs der deutschen Heldensage zu suchen; vielmehr ist es eben jener ‚Gegensatz zu Rom', insbesondere aber jener Geist des römischen Klerus, der sich noch nach seinem Tode gegen den kühnen ketzerischen Goten erhebt. Eben weil er es verschmäht hatte, in all seiner Machtfülle mit der rücksichtslosen Härte, Grausamkeit und barbarischen Zerstörungswut des Eroberers gegen das von ihm unterworfene Land vorzugehen, mußte er zum Dank für alle schonende Duldsamkeit den Übermut der katholischen Geistlichkeit wiederholt zurückweisen und in seinen Grenzen halten. ‚Nicht zu kühn, mein großer Fürst!' redet ihn in Siegfried Wagners Dichtung der herrische Priester von den oberen Stufen der Kirche herab an. ‚Höhnst du auch mich? Nicht zu kühn! Denn Knecht bist du, wie alle hier.' — ‚Knecht? Wessen

Knecht?‘ — ‚Gottes! Und durch ihn auch meiner.‘ — ‚Vermeſſ’ne Sprache! wär’ ich dir untertan?‘ Mit dieſem Dialog der Dichtung iſt auch die geſchichtliche Stellung Dietrichs zur römiſchen Geiſtlichkeit in Fällen des Konfliktes genau gekennzeichnet. Und wenn es ihm lebend glückte, vermeſſener Sprache und Handlung zu wehren, ſo mußte er doch nach ſeinem Ende es dulden, daß die Erfindung jener Prieſterſchaft ſein Andenken mit der Erdichtung verfolgte, er ſei zur Strafe für ſeine Sünden vom leibhaftigen Teufel entführt worden.

In Deutſchland konnte man an ein ſolches Schickſal des edelſten Helden und mächtigſten Fürſten nicht glauben. So ließ man ſeinen Ausgang in ein zauberhaftes Dunkel gehüllt; wo der Heidenglaube noch herrſchte, verſetzte man ihn ohne Zweifel in den Heldenſaal des Himmelskönigs, wie dies im erſten Akte der Dichtung Siegfried Wagners durch Dietrich ſelbſt — trotz aller umgebenden chriſtlichen Kultusformen — mit Hildebrand an deſſen Bahre geſchieht: ‚Heil der Götterburg, die dich empfängt! Hildebrand, du kühn frohes Herz!‘ — Das deutſche Volk glaubte noch in ſpäter Zeit, daß, wenn ſchwere Gefahren drohten, der Berner auf ſchwarzem Roſſe ſich zeige, um vor Unheil zu warnen. Oder man wandelte ſein Verſchwinden aus der Welt in eine mythiſche Entführung um. Nach dem Anhang des Heldenbuchs iſt es jener geheimnisvolle Zwerg, der auf ihn zutritt mit den Worten: ‚Berner, Berner, du ſollt mit mir geh’n!‘ Da fragte der Berner: ‚Wohin?‘ Sprach der Zwerg noch einmal: ‚Du ſollt mit mir geh’n! Dein Reich iſt nit mehr in dieſer Welt!‘ So ging der Berner hinweg, und weiß niemand, wohin er gekommen iſt. Die Deutung des Zwerges als Nachtalben und Erzeuger Dietrichs haben wir bereits als unbegründet abgelehnt; erſcheint doch vielmehr der Tod ſelbſt in der lebendigen Volksanſchauung nicht ſelten in Zwerggeſtalt, oder als ‚buckliges Männlein‘ (S. 140), zuweilen auf dreibeinigem Schimmel reitend. — Oder es iſt, wie bereits gedacht, kein Zwerg, ſondern ein ſchwarzes Roß, das ihn in unbekannte Fernen entführt.

Dieſe Verſion findet ſich am ausführlichſten in den Handſchriften der nordiſchen Thidrek-Saga. Einſt badete er ſich an der Stätte, die jetzt das Dietrichsbad heißt. Da rief einer ſeiner Diener: ‚Herr, hier läuft ein Hirſch! nie ſah ich ein ſo herrliches Tier!‘ Sogleich ſprang Dietrich aus dem Bade, warf ſeinen Mantel um und rief nach Roß und Hunden. Die Knappen liefen eiligſt; aber der König mochte nicht warten, bis ſie zurückkamen, da der Hirſch ſchnell enteilte. Da ſah er plötzlich neben ſich ein großes rabenſchwarzes Roß; ohne Bedenken ſchwang er ſich hinauf und das Roß ſtob mit ihm dahin, ſo raſch wie ein Vogel fliegt. Der beſte Reitknecht jagt ihm auf Dietrichs inzwiſchen geſatteltem Pferd Blanke nach, und alle Hunde hinter ihm her. Dietrich merkt bald, daß es kein Roß iſt, worauf er reitet, will abſpringen, fühlt aber, daß er ſich nicht bewegen kann. Der Reitknecht ruft: ‚Herr, wann willſt du zurückkommen und warum reiteſt du ſo ſchnell?‘ Dietrich erwidert: ‚Ich tue einen böſen Ritt; es iſt der Teufel ſelbſt, auf dem ich reite; ich komme zurück, wann Gott und die Jungfrau Maria es wollen.‘ Und ſeitdem hat niemand mehr den Berner geſehen und keiner weiß, was aus ihm geworden iſt.

Dies iſt der Vorgang, den am Portal von St. Zeno in Verona ein altes Bildwerk verkörpert. Dieſer alte romaniſche Bau entſtammt bereits dem 11. Jahrhundert; der neben dem ſchönen Kreuzgang aufgeführte Turm iſt ein Überreſt des großen ghibelliniſchen

Benediktinerklosters, das den deutschen Kaisern bei ihren Römerzügen oft als Absteigequartier diente. Um 1138 wurde die Kirche nach Westen hin verlängert, der Chor erweitert und die Fassade ausgeschmückt. Rechts und links von der Tür sieht man noch rohe, aber interessante Basreliefs aus dem Jahre 1139:[1] rechts die Schöpfungsgeschichte, links die Kindheits- und die Leidensgeschichte Christi; zuunterst rechts und links Szenen aus der Dietrichsage. Hier ist der Berner Held zum erstenmal als ‚wilder Jäger' dargestellt, den der Sonnenhirsch in die Unterwelt lockt, wozu die Inschrift in lateinischen Versen klagt:

O, des törichten Königs! Er heischt Tribut von der Hölle,
Bald ist ein Roß bereit, das ein feindlicher Dämon ihm sendet:
Nackt enttaucht er dem Wasser und jagt ohne Rückkehr zur Hölle.
Renner, Hirsch und Hund erhält er: so spendet die Hölle![2]

Es muß dahingestellt bleiben, ob das eben geschilderte Bildnis und die ihm zugrunde liegende Veronesische Lokalüberlieferung die Quelle für die deutsche Volkssage ist, oder umgekehrt. Wenn ihn ganz Deutschland als ‚wilden Jäger' kennt und nennt, so kann sehr wohl eine gegen den Ketzer gerichtete kirchliche Erfindung den Anstoß dazu gegeben haben. Eine andere Beziehung Dietrichs zur ‚wilden Jagd' ist weder aus der Geschichte, noch aus der reich entfalteten Heldensage, soweit sie sich an seine Person knüpft, ersichtlich. Da aber der Einfluß der römischen Kirche so weithin reichte, daß selbst deutsche Quellen von seinem Sturz in den Ätna zu melden wissen, wie sollte nicht der altbestehende, erst durch das Christentum ins Unheimliche umgedeutete Mythus vom Umzug des Himmelsgottes ohne eigentliche Herabsetzung willig auf ihn bezogen und diese Deutung durch die Jahrhunderte festgehalten werden? Es war demnach eine lockende Aufgabe für den hierzu berufenen Dichter, uns im Zauberspiegel seiner edlen Kunst einerseits den Gegensatz zwischen römisch-priesterlicher Herrschaft und echt germanischer Königswürde zu zeigen, andererseits den Einfluß, der den kühnen Helden, welcher nicht bereut, dem ihm

[1] Nach Maffei's Verona illustrata rühren dieselben von den Künstlern Nikolaus und Wiligelmus (letzterer ein Deutscher) her, die auch am Dom von Modena arbeiteten. — [2] Eine getreue Nachbildung des merkwürdigen alten Reliefs (in Holzschnitt) enthält Ludwig Stackes ‚Deutsche Geschichte' Bd. I, wonach dieselbe in Carus Sternes ‚Tuiskoland', S. 228 reproduziert ist. Die lateinische Inschrift lautet im Original:

O Regem stultum! petit infernale tributum
Moxque paratur equus, quem misit Demon iniquus:
Exit aqua nudus, petit infera non rediturus.
Nisus equus cervus canis huic datur: hos dat infernum.

Sternes Übersetzung des exit aqua nudus (mit Beziehung auf das Pferd): ‚sattellos taucht's aus dem Wasser und trägt ihn auf ewig zur Hölle' erschien uns gewagt, weshalb wir uns in der obigen deutschen Wiedergabe an die Version der nordischen Thidrekssaga anschlossen, wonach nicht das Tier, sondern vielmehr der badende Held selbst ‚nackt dem Wasser enttaucht'. An dieser Stelle sei als Kuriosum eigener Art auch die eigentümliche Wendung erwähnt, welche eine altschwedische Übersetzung dem Schluß der Thidrekssaga gibt: danach hätte Dietrich die geheimnisvolle Entfernung aus seinem Reiche selbst veranstaltet !!). Sieben Jahre lang war ein Pferd heimlich unter der Erde großgezogen (!) und dann, als er im Bade saß, losgelassen worden: er setzt ihm nach, und man weiß nicht, wohin er den Weg einschlägt. Seine Absicht aber war, den Wittich zu überfallen und an ihm den Mord von Etzels Söhnen zu rächen. Er tötet ihn auch im Kampfe, stirbt aber bald darauf selbst an den empfangenen Wunden, ohne sein Reich wiederzusehen (Wilh. Grimm, Deutsche Heldensage, S. 24).

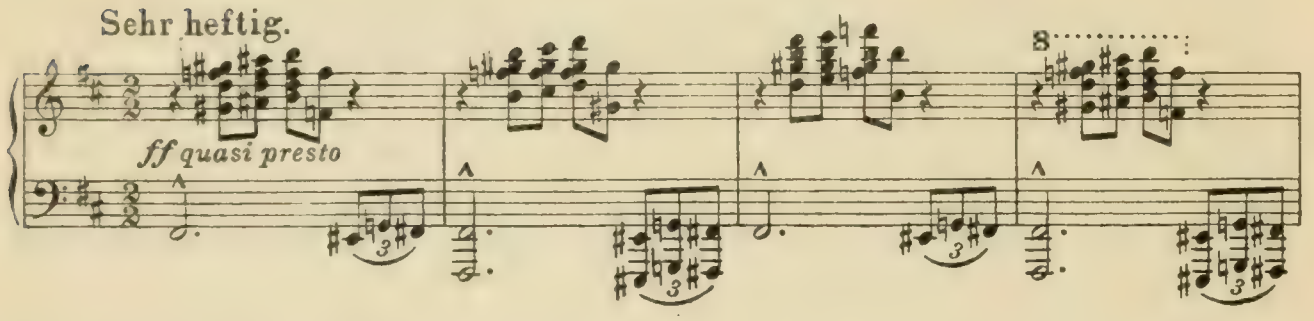
zugeschriebenen Schicksal in der Tat ganz nahe bringt, und auch die — bei allem gewaltigen Trotz in ihm selbst vorbereitete — befreiende Gegenwirkung, die ihn durch den sanften Einfluß ausharrender treuer Liebe diesem drohenden Schicksal nicht verfallen läßt, sondern ihn noch im letzten Augenblick davor bewahrt.

Dort Raunerath, der üble Ratgeber, den wir so oft im verhängnisvollsten Moment neben einem deutschen Fürsten und Heerführer stehen sehen, — hier die wundervolle, aus den Tiefen der deutschen Natur geschöpfte edel reine Gestalt der holden Schwanweiß. Und zwar in jedem Sinne aus den Tiefen der deutschen Natur, indem sie nicht allein die Natur des Weibes, wie sie der Deutsche kennt und verehrt, sondern den inneren Zusammenhang dieses ‚ewig Weiblichen‘ mit der elementaren Natur überhaupt verkörpert, welcher sie näher steht als die zugleich herrische und intellektuelle, daher dem Irrtum zugänglichere, Mannesnatur.

Hier endlich wird uns das Geheimnis gelöst, was aus Dietrich von Bern geworden sei, was nach den übereinstimmenden Berichten ‚niemand weiß‘, weil begreiflicherweise niemand dabei war, als die ‚wilde Jagd‘ auf ihn einstürmte; weshalb er so allgemein für ihren Anführer gilt. Doch, es war Einer dabei und hat es in seinem Geiste erschaut. Es ist der alles wissende, allgegenwärtige Dichter; durch ihn wissen wir, was aus Dietrich geworden und daß er nicht zur Hölle gegangen, nicht zum Führer der wilden Jagd geworden, sondern in das ‚wahnentrückte‘ Flutenreich getaucht ist: ‚Heil Banadietrich! Willkommen, Freund! Luft und Erde waren dir feind! Grollen und Trotzen, Sehnen und Irren hier in der Tiefe in nichts sich verlieren. Wellen, gleich im wandelnden Lauf, lösen in Wonne die Wehmut auf!‘

3.

Banadietrich.



anadietrich ist der Held, der nicht bereut. Unbeugsamkeit ist unzertrennlich von der Natur des stark und heftig Wollenden; Reue über etwas Begangenes und Widerruf muß ihm, dem Rauhen, Gradsinnigen, wie Schwäche erscheinen. Wer schnell und leicht bereut, bekundet eben dadurch, daß er — sich selber untreu — in sich keinen festen Halt besitzt. Ein solcher mag wohl lenksam sein, aber kein Lenker; gefügig, aber kein Herrscher und Führer; lenkbar — zum Guten sowohl, wie auch zum Schlimmen; unschlüssig, abhängig von fremdem, äußerem Einfluß. Nicht aus fühlloser Roheit weist seine stolze Herrschernatur Reue und Unterwürfigkeit fern von sich ab, sondern weil sie ihm als ein unwürdiger Versuch erscheinen muß, den Folgen einer begangenen Handlung und der Verantwortlichkeit dafür sich feig zu entziehen. Nur wer sich selber treu ist, kann es auch gegen andere sein; Reue und Widerruf ist für den Helden gleichbedeutend mit Untreue gegen sich selbst.

Er ist sich des schweren Unrechts bewußt, das er durch Schwanweiß' Verstoßung beging, als er zwischen Liebe und Macht zu wählen hatte; aber er will die Last dieses Unrechts, nachdem er sie einmal auf sich genommen, weiter tragen — vollends seit er die Untreue der Geliebten mit eigenen Augen geschaut, seit er sie in Wittichs Armen gewahrte. Er will die Last dieses Unrechts weiter tragen, wenn sie ihm auch schwerer wiegt, als Bann und Acht. Dem herrschsüchtigen Priester entgegnet er auf seine Drohung mit Kirchenbann und weltlicher Acht: ‚Ich hab' mich selbst verflucht, ich fürchte keines andren Bann!' Und als ihn Dietleib auffordert, zu seinem führerlosen, von Ermenrich und Etzel zugleich bedrängten Volke zurückzukehren, ist seine Antwort: ‚Die mich verfluchten, laß sie herrschen! Vor ihnen, meinst du, soll ich mein Knie beugen? reuig flennen? Narr! kennst du den Dietrich so schlecht?' — Kann man überhaupt jemals einen kennen, der sich in seiner Denk- und Handlungsweise von heut' zu morgen ändert? Ist Reue nicht Lossagung von sich selbst? Dietrich bleibt sich selber gleich.

Für ihn gibt es selbst dem Himmel gegenüber kein ‚auf den Knien errutschtes Gnaderflehn'. Er hält es echt germanisch mit Kant: ‚Das Hinknieen oder Hinwerfen zur Erde, selbst um die Verehrung himmlischer Gegenstände sich dadurch zu versinnlichen, ist der Menschenwürde zuwider, so wie die Anrufung derselben in gegenwärtigen Bildern (Idolen).' Oder mit dessen großem Fortsetzer Schopenhauer: ‚Das Bewußtsein der höchsten Tugend wird mich nie verleiten, für solche die Zeichen der Verehrung und Unterwürfigkeit zu fordern, die in der Sinnenwelt der Übermacht gezollt werden.'

Er weiß es, daß der Trotz an sich nicht ‚das Gute' ist, daß zwei Mächte von je in seiner Brust miteinander gerungen haben. Es ist eine feine Andeutung des Dichters, daß er ihn, noch bevor der Konflikt zur Entscheidung gelangt, an Hildebrands Bahre dies selbst erkennen und aussprechen läßt. Es geschieht im Augenblick der höchsten äußeren Bedrängnis, angesichts einer entscheidenden Niederlage, wo es gilt, alles zu gewinnen oder alles zu verlieren. Macht und Ehre, Krone und Sieg, alles steht auf dem Spiele; Rauneraths Einflüsterungen haben ihre Wirkung nicht verfehlt. Und da wird ihm der alte Freund und Hüter seiner jungen Jahre, da wird ihm Hildebrand erschlagen vor die Füße gelegt. ‚Zwiefacher Tod!' ruft er da aus. ‚Meine Jugend sank mit dir hin! Das Gute schwand, es bleibt der Trotz!'

Und doch, bei allem trotzigen Beharren in sich selbst, das Bewußtsein eines begangenen schweren Unrechts muß an seinem Herzen nagen. Er muß einsehen, daß er gerade da, als er es beging, am wenigsten er selbst, seinem wahren Wesen nicht treu war.[1] ‚Daß ich

[1] ‚Eine moralische Reue', sagt der Philosoph, ‚ist dadurch bedingt, daß, vor der Tat, die Neigung zu dieser dem Intellekt nicht freien Spielraum ließ, indem sie ihm nicht gestattete, die ihr entgegenstehenden Motive deutlich und vollständig ins Auge zu fassen, vielmehr ihn immer wieder auf die zu ihr auffordernden hinlenkte. Diese nun aber sind, nach vollbrachter Tat, durch diese selbst neutralisiert, mithin unwirksam geworden. Jetzt bringt die Wirklichkeit die entgegenstehenden Motive, als bereits eingetretene Folgen der Tat, vor den Intellekt, der nunmehr erkennt, daß sie die stärkern gewesen wären, wenn er sie nur gehörig ins Auge gefaßt und erwogen hätte. Der Mensch wird also inne, daß er getan hat, was seinem Willen eigentlich nicht gemäß war: diese Erkenntnis ist die Reue. Denn er hat nicht mit völliger intellektueller Freiheit gehandelt' (Welt als Wille und Vorstellung II, S. 681).

Gott gehöhnt, war schlimm', sagt er später zu Dietleib; ‚doch Sühne, wenn ich wollte, könnte es tilgen. Daß ich aber', fährt er dann leidenschaftlich fort, ‚daß ich aber am Heiligsten frevelte, am Hehrsten, das in uns lebt, daß ich ein Herz verschachern konnte — dafür gibt's keine Heilung.' Nicht er hat Schwanweiß zu verzeihen, das fühlt er, sondern sie ihm. Und als er erfährt, daß letzteres bereits geschehen, ist die Erschütterung mächtig. ‚O, Unwürdigster aller! Dietrich, du Jämmerlichster! Das Letzte, womit ich künstlich mich deckte, daß auch sie in Schuld verstrickt sei, der schwache Schild, meinem Gewissen ein Schutz, wär' auch er zerschlagen?'

Ist dies nicht Reue? Erhebt sie nicht schon jetzt in seinem Innern mächtig ihre Stimme? Ist nicht schon jetzt der Moment gekommen, wo Schwanweiß' Zuruf ihn dazu bewegen könnte, seinen Stolz für gebrochen zu erklären? Aber der treue Dietleib verlangt mehr von ihm; er glaubt zerrissene Bande wieder anknüpfen zu können, indem er ihn auffordert, wieder an die Spitze der Seinigen zu treten, den Feind siegreich zu verscheuchen: ‚werd' deinem Volk ein König wieder!' Da braust der Tiefleidende auf: ‚Schweig'! Zu tief ist mein Ingrimm gegen die Macht, die mich preisgab, gegen die Willkür, der mein Sturz behagte!' Und traurig muß der Treue von ihm scheiden.

War es denn nicht bereits die gleiche tiefe Erschütterung, die ihn auf Drachenflügeln in diese ferne Wildnis trieb? Hatte er eben erst um der Macht willen die Liebe dargegeben — sühnt er (recht verstanden) diese Schuld nicht bereits im ersten Akt, indem er der verratenen Liebe nun wieder die übelerrungene Macht opfert? War sein Abschied nicht freiwillig und unwiderruflich? Auch dieses letztere bringt der Dichter durch den szenischen Zug sichtbar und bestimmt zum Ausdruck, daß im Augenblick seines Scheidens die brennende Königsburg in Trümmer zusammenbricht. Sein Reich ist aus, diese Burg wird nimmer aufgebaut. Dietrich kehrt seinem Volk nicht wieder. Groß und unwiderstehlich scheint des Priesters Einfluß, da er dies durch seinen Bannspruch bewirkt. Aber ist dem wirklich so? Hätte nicht Dietrich im Verein mit seinen Getreuen, seinem ganzen Anhang, jenem Priester sich kühn widersetzen können? Weshalb hat er dies nicht getan, den Drohenden gleich auf der Stelle seine Herrschermacht fühlen lassen? Gut, es wäre Sache seines Volkes und seiner Helden gewesen, dies in Treuen an seiner Statt zu tun, gegen den Mißbrauch geistlicher Gewalt zugunsten ihres Herrschers sich aufzulehnen, und nur die allgemeine Erstarrung über den plötzlich aufklaffenden Gegensatz des geistlichen und weltlichen Führers hat wohl bei allen ähnlichen Anlässen der Geschichte die gleiche Wirkung gehabt und der Kirche ihr eigentliches Übergewicht verliehen. Seiner eigenen Aufforderung mindestens hätte es bedurft, um den schlummernden Geist der Gefolgstreue gegen den Übermütigen zu wecken. Weshalb aber blieb diese Aufforderung aus? Ist es nicht da schon die Erschütterung im Herzen dessen, der durch Schwanweiß' Verstoßung ‚sich selbst verflucht' hatte? Ist der Keim zur Reue, die Reue selbst nicht da schon in ihm vorhanden?

Gewiß würde es eine sehr oberflächliche Auffassung sein, anzunehmen, daß die Wendung in Dietrichs Gemüt erst in dem letzten entscheidenden Moment sich vollziehe, wo er den Zuruf der fernen Geliebten mit dem Bekenntnis erwidert: ‚Schwanweiß! Schwanweiß!

Ja, ich bereue!' Verstehen wir es recht, so ist der Inhalt des Dramas vielmehr die fest und bestimmt psychologisch durchgeführte Genesis der ‚Reue' in einem stolzen, in sich beharrenden, trotzig rauhen Gemüt, ihre Geburt unter bitteren Gebärungsleiden und -schmerzen, immer im Kampf mit dem wilden Trotz, zu dem ihn gerade das Bewußtsein des Unrechts anstachelt.

In keinem Augenblick steht er ihr ferner, als da, wo er, noch ganz unter dem schlimmen Einfluß Rauneraths, die Abschiedsworte der Geliebten vernimmt: ‚Weh dir, trauriger Held! Zur Fratze hat dich Wahn entstellt! Wenn du dich selbst einst wiederfandest, wehre zwei Gestalten nicht, wenn sie deinem Herzen nah'n. Die eine bringt dir Kunde von mir, sie heißt: die Treue! Die andre nagt mit Schmerz und Qual an dir; sie nennt sich: Reue! Lebe glücklich, leb' in Wonne! Freu' dich deiner Ruhmessonne!' Daß er auf ihre vorausgehende schmerzliche Frage: ‚Dietrich! Kann ich zu dir sprechen?' nur mit düsterem Schweigen erwidert (Volk: ‚er sinnt — es kämpft in ihm'), bekundet Rauneraths Sieg über sein besseres Ich; nach Schwanweiß' Entfernung steht er noch eine Zeitlang in sich gekehrt da, bevor er endlich das Zeichen zum Aufbruch in den Dom gibt, wo Hildebrands Leichnam der Trauerfeier harrt, — nach seiner eigenen Weisung: ‚Den Helden in den Münster tragt, keines Königs Tod werd' festlicher beklagt!'

In keinem Augenblick, als in dem dieses Scheidens, steht er der Reue ferner; von hier ab aber beginnt der Kampf in seiner Brust, dessen Endziel eben jene Abschiedsworte bezeichnen: die Reue, die mit Schmerz und Qual an ihm nagt. Ihr Gefühl zu betäuben, läßt er sich widerstandslos aus dem Kreise ausstoßen, in dessen Mittelpunkt er bisher als Herrscher und Führer gestanden, flieht er fern in unwegsame öde Wildnis, wo er selbst den schuldlosen Tieren des Waldes, den neckischen Elfen und Waldgeistern ein Schrecken wird, ‚vor dem die Wälder zitternd ächzen'. In heißer Mittagssonne gewahren wir im dritten Akt das lustige Spiel von Elfen und Waldschratten. In dieses hinein stürmt Banadietrich, nicht mehr in Herrscherpracht, sondern in zerfetzten Resten seiner alten Gewandung, kein Schwert mehr an der Seite, da er die ‚gleißende Waffe des Verräters' Wittich von sich geworfen, sondern mit selbstgefertigtem Bogen und Pfeil bewehrt. Er verfolgt in hastendem Lauf die zarte Gestalt einer Elfe, nach der es ihn reizt, die seinem Wunsch erliegen soll. Er braust auf, als sie ihm zuruft: ‚Zwingen willst du Elfen? Schäm' dich, Banadietrich! Hatte das schönste Weib daheim, und jagte es fort! Sie find'st du nimmer, so wenig wie mich!' — ‚Freche, das sollst du mir büßen!' ruft er der sich ihm Entwindenden nach, als sie vor ihm ins Gesträuch entflieht, und kann es doch nicht hindern, daß von überallher die anklagende Stimme seines eignen Gewissens ihm entgegenhallt, selbst aus Elfenmund.

In drei aufeinanderfolgenden großen Szenen verfolgen wir den Kampf zwischen Reue und Trotz, in seiner mächtigen inneren Entwickelung. Wie töricht unkünstlerisch gedacht war es von einem jener allesbesserwissenwollenden Kritiker, die nicht einmal im bloß rezeptiven Sinne sich als künstlerisch reif beweisen, an Stelle dieser drei Szenen drei Akte haben zu wollen und es dem Dichter, auf Grund gewisser aus Urväter-Hausrat geschöpften Voraussetzungen, nicht verzeihen zu können, daß dieser es gewagt, zwischen die beiden

Dietrich-Akte einen solchen einzuschalten, in welchem von dem Helden bloß die Rede ist, während er selbst nicht auf der Bühne erscheint! Ist nicht all ihr ‚Besserwissen' aus der einzigen Quelle herzuleiten, daß sie alles nur nach Analogien beurteilen, daß sie aus Kunstwerken keine unmittelbaren, sondern nur durch Autorität vermittelte Eindrücke empfangen?[1] Man führe ihnen das Neue vor, und sie werden daran nur erkennen, daß es nicht das Alte ist. Wie leicht wäre es dem Schöpfer gewesen, den organischen Aufbau seines dreiteiligen Kunstwerkes, das Stimmungsverhältnis der drei Akte zueinander, die Einheitlichkeit eines jeden von ihnen zu zerstören, indem er mit entsprechendem Szenenwechsel dem zweiten Akt einige Banadietrich-Szenen in der Wildnis eingeschaltet hätte! Wäre dies nach ‚Raunerath's' Geschmack gewesen?

Von diesen drei Szenen haben wir bereits die Dietleib-Szene beachtet, an welche sich unmittelbar die mit Wittich anreiht. Dietleib hat ihm sein Schwert Balmung und die Verzeihung der Verstoßenen überbracht; jenes läßt er am Boden liegen, diese erschüttert mit Urgewalt sein ganzes Innere. Noch wogt dieser Kampf mächtig in ihm, als er — nach Dietleibs Abgang — plötzlich Wittich gegenübersteht, der, seine Waffe zurückfordernd, ihm den Kampf auf Tod und Leben anbietet, um Schwanweiß an ihm zu rächen.

[1] Auf tatsächliche Analogien innerhalb des Kreises unserer klassischen Meisterwerke, wie z. B. den 2. Akt des ‚Tasso', den 2. und 4. der ‚Maria Stuart', den 2. Akt des ‚Tell' usw. hinzuweisen, würde nichts fruchten; wir dürften da des Einwandes gewärtig sein, daß Analogien aus fünfaktigen Dramen nicht für ein dreiaktiges Geltung hätten. Wie wäre es aber mit Wotan, dem Helden des ‚Ring des Nibelungen', der in der ganzen ‚Götterdämmerung' persönlich nicht mehr sichtbar wird, außer in der Weltuntergangsszene des letzten Aktes in erhabener Ferne? — O Ihr ewig Anlehnungs- und Analogiebedürftigen! — —

Dietrich lehnt den Kampf ab. ‚An meine Schuld mich zu mahnen, kommt dir nicht zu. Eine ist's, vor der ich kniend büßen müßte, und Sie — der Engel — hat vergeben. Und weil Sie Versöhnung spendet, weil durch Sie mein verwittertes Herz neu zu leben beginnt: Wittich! willst auch du Versöhnung?' Die erste Wendung zur Milde, die sich wieder in Banadietrichs rauhem Busen regt, sie könnte ihn dem Ziele näher führen. Bereits aber macht eine unheimlich furchtbare Macht, als deren Abgesandter Raunerath einst zu ihm getreten war, sich Rechnung auf seinen Besitz. Hinter ihm wird eine große Gestalt hoch zu Roß sichtbar, der Führer der ‚wilden Jagd', deren Erscheinung der Dichter genau nach der alten, immer wiederkehrenden Volksüberlieferung gestaltet hat. So sicher ist dieser Schreckliche bereits seiner Beute, daß er sie gleichsam im voraus durch sein Eintreten vor fremdem Angriff wahrt. Mit Helden, nicht mit grauenvollen Höllengeistern hat Wittich ringen wollen, und er, der nie geflohen, eilt von ihm weg in der Richtung des Waldsees im Hintergrund. Und Dietrich, ihm nachstarrend, muß gewahren, wie die Tiefe sich öffnet, ein Arm sich hebt, als schläng' er sich um den Sinkenden, er sieht einen Nacken, weiß wie ein Schwan .... Aufs neue werden ihm Wunden der Eifersucht aufgerissen: ‚Dietleib, du logst!' ruft er verzweiflungsvoll, ‚'s ist alles nicht wahr! Hack' an mir des Argwohns Aar!'

Im Begriff, Wittich nachzueilen, wird er von Tod und Teufel aufgehalten. Seine Stunde ist gekommen. Keine Regung der Milde, der Reue ist mehr in ihm übrig: Trotz bis zum Ende, das ist das Einzige, was ihn nun erfüllt. Er mustert mit ungerührtem Blick des Todes hagre Gestalt, wie sie im weißen Mantel vor ihm steht:

‚Das also ist Euer Tod? Das des Lebens Abendrot?
Wisse, wie ich den Tod geseh'n!
Im Kampfe verzweifelndem Heldenleid
neigt sich die kühne Schlachtenmaid,
Auf dem Rosse zur Götterburg jauchzend ihn tragend —
So sah ich den Tod!
In den Felsen hoch die Gemse erjagend,
am schwindelnden Abgrund, verloren der Pfad,
dem Wankenden da die Nebeljungfrau naht —
So lieb' ich den Tod!
Auf stürmender See, an lauerndem Riff
steuerlos irr' auf verlorenem Schiff,
zum Fährmann dringt ein wonniges Klingen,
wie Schwanenflügels lockendes Schwingen,
in lieblichen Tönen Schmerzversöhnen —
So will ich den Tod!
Und solchem folg' ich gern!
Nicht dir armseligen Gerippe mit Stundenglas und Hippe,
modrig, schaurig, häßlich, traurig!
Gruftentstiegner! Wurmzernagter! Mir zu nahen wahrlich wagt er?'

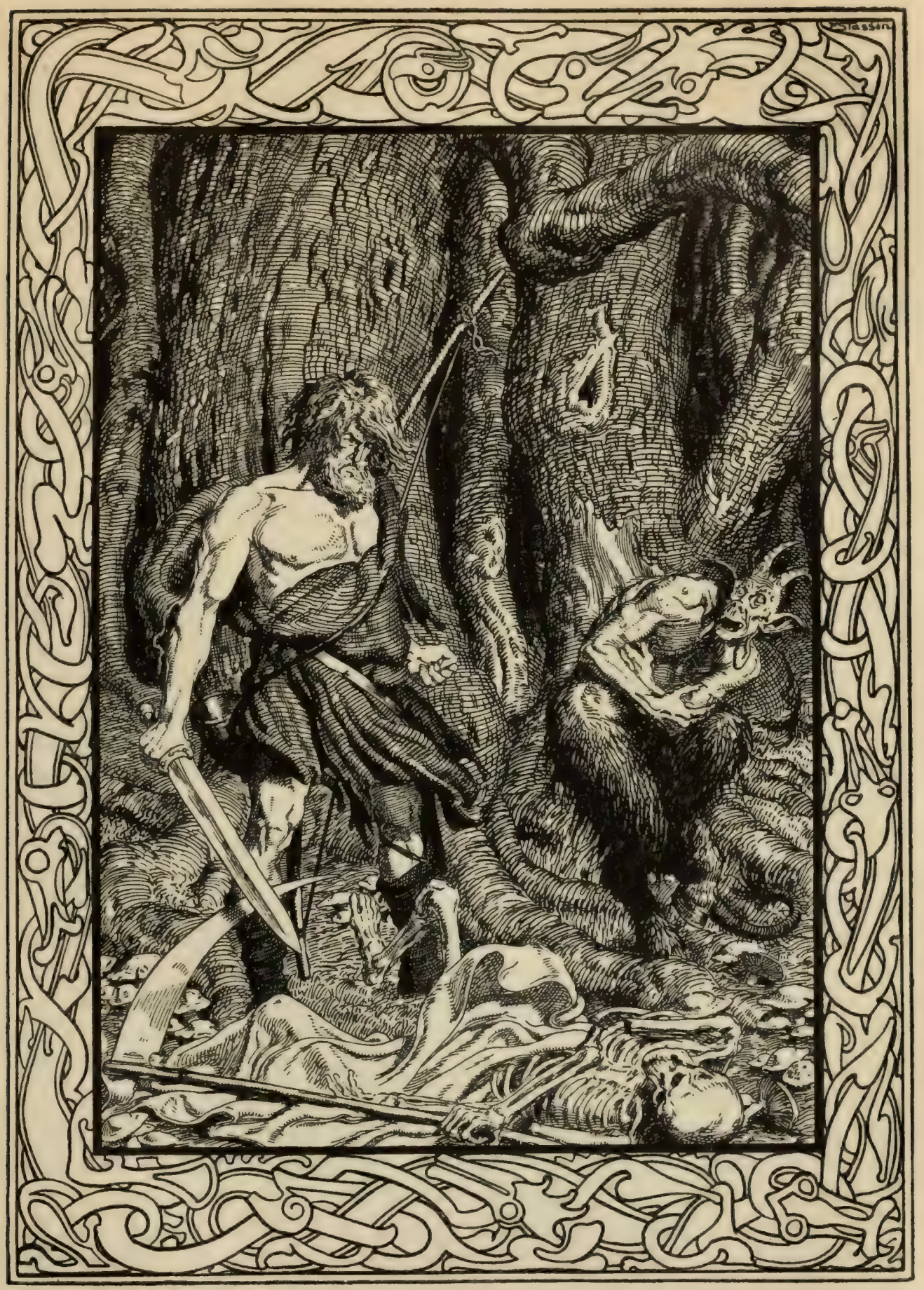
Er hebt sein Schwert Balmung auf, das Dietleib liegen gelassen. ‚Hebe dich fort, dürftiges Dürrgesicht!‘ bedroht er den Tod. Dieser hebt seinerseits die gefürchtete Sense, aber Banadietrich schlägt ihn krachend in Stücke, die der Teufel nachher mühsam ins Leichentuch sammelt, um sie ‚zu pichen und zu leimen‘. Für andere sei er so grad' noch gut genug, nicht aber für dies ‚ungemütliche Menschenkind‘. Aber Dietrich läßt ihn nicht so leichten Kaufes davon: erst soll er ihm aus seiner allumfassenden Kenntnis sagen, welches die ‚größte Sündentat‘ sei? Und darüber belehrt, schickt er sich, nachdem sich jener entfernt, nagenden Ingrimm im Herzen, unverzüglich dazu an, das halberschloßne, schuld- und wehrlose Blümlein am Boden zu zertreten. Noch einmal kämpfen Trotz und Reue in ihm, das Bewußtsein steigt in ihm auf, daß die Sünde, nach der es ihn jetzt verlangt, durch Schwanweiß' Verstoßung bereits von ihm begangen sei. ‚Was hatte der Teufel sich gedacht? Vielleicht so: eine Schuld einmal getan, ließ' sich verzeih'n, das zweite Mal *nicht*? Hoffnungslos alles, erkaltet das Herz — es *will* erstarrt sein! — Blümlein, hab' acht! Dein Mörder ist nah'!‘

Und geschloßnen Auges tritt er zu: die kleinste Sünde, wissentlich vollführt, wird ihm zur größten, nach der es ihn stürmisch verlangt — *verlangt*, um das Gefühl der schon begangenen zu betäuben.

Da erklingt, vom Himmel herab, die Donnerstimme der richtenden Gottheit selbst: ‚Banadietrich, bereust du deine Tat?‘ Banadietrich steht starr und wortlos, erst auf die Wiederholung der furchtbaren Frage ruft er: ‚Wer du auch seist, ungekannter Laut, und wärst du der Ewigkeit Stimme — ich rufe: Nein! ich bereue *nicht*! Trotz! Trotz bis zum Ende!‘ Nicht Himmel noch Hölle können ihn durch Furcht zur Reue bewegen. Und so, zum wilden Heer verdammt, gewahrt er dieses in phantastisch wilden Gestalten im Wirbelsturm auf sich herstürmen. Unter Jubel und Hohngeschrei der Geister soll er sich ihrer Schar für ewig einreihen — da ertönt der Ruf, dem er nicht widerstehen kann. Der Klageruf der geknickten Blume, des Himmels Stimme hat sein verdüstertes Herz nicht bewegt, nun erschallt ihm die Aufforderung zur ‚Reue‘ von der einzigen Seite her, die es ihn fühlen läßt, daß Reue ihn nur sich selber *treu*, nicht untreu macht, daß die Verstoßung der einzig Teuren nicht sein eigenes Werk, sondern das einer höllischen Verführung war.

Und ist das Böse in uns je *unser* Werk? das Werk des Göttlichen, das in uns lebt und atmet? Oder das Werk eines uns fremden schlimmen Raunerath in uns selbst? Es zu bereuen, ist es nicht die Bejahung des Höchsten in uns? Und kann etwas anderes, als die Liebe, je wahre Reue in uns bewirken? Eine Reue, die keine bloß nachgiebige Schwäche ist, sondern — wie alle Verneinung des Willens — höchste ethische Kraftentfaltung?

Mit markerschütternder Gewalt türmt sich in der Mär vom Banadietrich die ungeheure Größe kühnen, himmelstürmenden, wilden Trotzes vor uns auf. Auch die Donnerstimme von oben, die Stimme des starren Gesetzes vermag mit Drohen und Verdammung diesen Trotz nicht zu brechen. Aber doch redet der Himmel selbst noch mit einer anderen, mächtigeren Stimme zu uns. Ist es nicht die Stimme des Gesetzes, so ist es die Stimme der *Liebe*. Und ist diese nicht die reinste Stimme Gottes?



Aus der unscheinbaren Volkssage mit ihrem ländlich naiven, bäurischen Charakter hat der Dichter den, ihr offenbar ebenfalls vorschwebenden, aber durch kirchliche und anderweitige Kultureinflüsse getrübten und entstellten wahren Kern herausgestaltet, der nun mit der Kraft und Fülle eines strahlenden Edelsteines erglänzt. Der Heldensage verdankt die Ausmalung seines Charakters kaum einen wesentlichen Bestandteil; der Dietrich der mittelalterlichen Sage, so schön und bedeutend sie ihn auf ihre Art ausgebildet, ist himmelweit von der Schöpfung Siegfried Wagners entfernt. Er geziemt dem Epos, nicht dem Drama. Hat er mit Siegfried Wagners Heldengestalt einen Zug gemein, so ist es der, den bereits Richard Wagner einmal am Götz von Berlichingen als typisch deutsch und den Höhepunkt des deutschen Wesens bezeichnete, das ist die ‚Gelassenheit'. Das Wort ‚gelassen' selbst kommt unseres Wissens nur zweimal in der Dichtung vor, und zwar steht es auf S. 57 und 58 des Klavierauszuges. Es heißt daselbst: ‚Der Priester und das Volk stürzen entsetzt aus der Kirche; Dietrich folgt gelassen nach.' Und wiederum, nach der leidenschaftlichen, fluchbereiten, beschwörenden Anrede des Priesters heißt es von ihm, daß er ‚gelassen, fast lächelnd' die Worte spricht: ‚Hätt'st du's gesehen vor'm Tore hupfen, schwerlich konnt'st du's Lachen zwingen.' An anderen Stellen wird der gleiche Sinn mit der Vorschrift ‚regungslos' ausgedrückt. Gelassen, regungslos bleibt er auch gegenüber den wilden Aufforderungen Wittichs zum letzten Ringen, den Kampf ablehnend, der ihm zweck- und nutzlos dünkt. Er mahnt uns darin an das alte, charakteristisch schöne Lied von ‚Ecken Ausfahrt', in welchem der junge nordische Riese Ecke den Berner im Walde trifft und ihn aus Ehrbegier auffordert, mit ihm seine Kraft zu messen. Er fordert ihn zum Kampfe heraus, aber Dietrich will nicht mit ihm streiten, der über die Bäume hinausragt. Ecke rühmt seine köstlichen Waffen Stück für Stück, um ihn durch die Aussicht auf eine solche Beute zu locken; aber der Berner meint, es wäre töricht, sich an solchen Waffen zu versuchen. So ziehen sie lange hin, Dietrich hoch zu Roß, Ecke nebenher schreitend und inständig um Gewährung des Kampfes flehend. Er droht damit, daß er überall Dietrichs Zagheit verkünden wolle, er mahnt ihn bei aller Frauen Ehre, er gibt ihm jeden gewünschten Vorteil vor. Die Sonne neigt sich zur Rüste; Dietrich willigt endlich ein, bei Tagesanbruch mit ihm zu streiten. Doch Ecke will nicht warten, er wird nur dringender. Da steigt der Berner endlich vom Roß, sie fechten im Finstern; ihnen leuchtet das Feuer, das sie sich aus den Helmen schlagen. Das Gras wird von ihren Tritten vertilgt, der Wald von ihren Schlägen versengt. Vergeblich bietet Dietrich Schonung und Genossenschaft, zuletzt hat er den Tod des tapferen Jünglings zu beklagen, nimmt dessen Schwert Eckesachs an sich und bedeckt den Toten mit frischem Laub. Gelassen bleibt er auch bei den Kämpfen im Wormser Rosengarten: er will mit Siegfried nicht streiten, weil er hörnern und unverwundbar sei und muß aufs äußerste gereizt werden, bis er den Kampf unternimmt und siegreich durchführt. An diesen letzteren Zug,

den Kampf zwischen Dietrich und Siegfried im Rosengarten, knüpft Hans von Wolzogen in Anlaß der Uraufführung des ‚Banadietrich' in Karlsruhe — nicht gar so fern von der, im selben Rheintal belegenen alten Nibelungenstadt Worms — mit den folgenden Worten an:

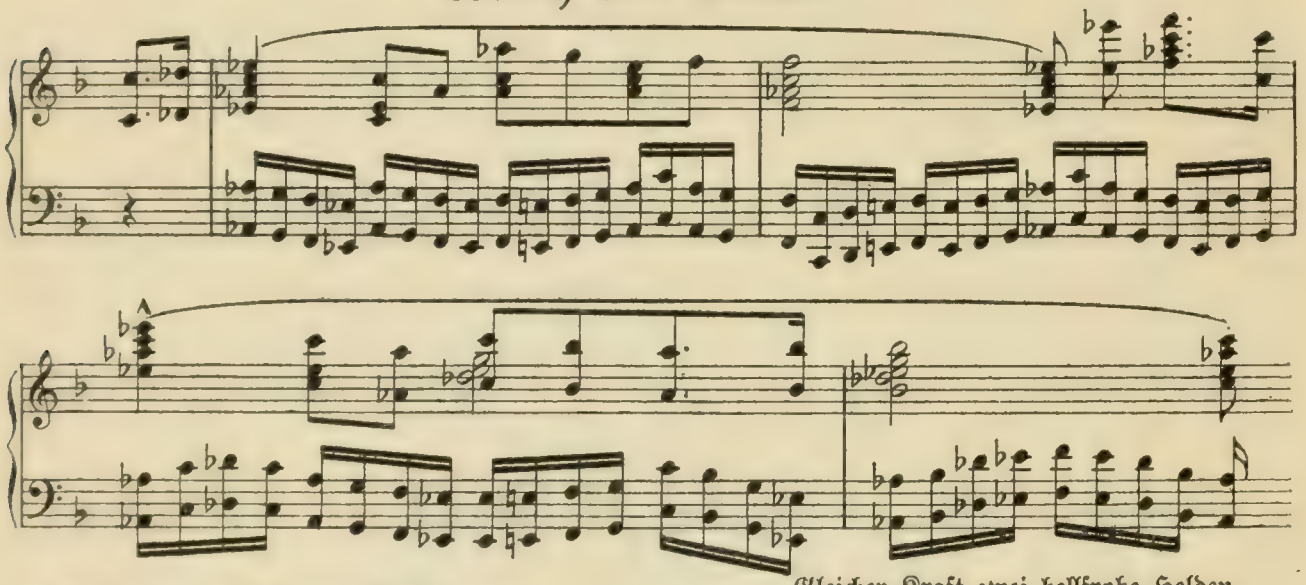
‚An diese Sagensymbolik mußte ich denken, als ich im ›Banadietrich‹ es erlebte, wie da zunächst wohl der Dietrich den Siegfried überwältigt hatte, indem seine Gestalt und seine Tragik die künstlerische Phantasie des Dichters völlig einnahm, zu innerlichster Anteilnahme und ausdrucksvoller Wiedergabe geradezu zwang, — wie aber sodann wiederum der helle lachende Siegfried den wilden dämonischen Dietrich ebenso völlig bezwang, in den Dienst seiner Kunst, in den Zauber seiner Musik hinein bannte, ihn so recht zu seinem leib- und seeleneigenen ›Banadietrich‹ machte. Die ganze reiche Märchen- und Sagenwelt, welche sich um jene überragende Dietrich-Gestalt gesammelt, so charakteristisch in der geheimnisvollen Einbeziehung des Elementarischen, Spukgeisterhaften, des Elfen-, Zwergen- und Teufelswesens, Heidnisches und Christliches, Märchen und Sage, Naturgewalten und Kirchenmacht bunt gemengt zu wilder fluchfertiger Handlung — dies alles, mit kühnem Griff ins Volle fest zusammengepackt, dem nüchternen Sinne unserer phantasiebaren Verstandeswelt unbesorgt als eine eigene Welt mit ihren eigenen Rechten lebendig angefügt: — Siegfried Wagner, nur seiner persönlichen Neigung folgend, hat als Künstler erstaunlich verstanden, es in eine ungemein straffe, knappe Form zu fassen, und dergestalt ein Werk geschaffen, das durchaus als ein Ganzes bestimmend auf die empfänglichen Seelen eines deutschen Publikums zu wirken vermag.'[1]

Aber fahren wir zunächst noch einmal in unseren analysierenden und vergleichenden Betrachtungen fort, in bezug auf die verborgenen Wurzeln eines deutschen Kunstwerkes, aus denen es durch Dichters Macht mit kräftigem Stamm und üppig belaubter Krone emporsprießt.

[1] ‚Schwäbische Kunstschau' 1910, Heft 5, S. 54.

4.

Wittich und Dietleib.



Gleicher Kraft zwei hellfrohe Helden,
Sollten Feinde sie länger sich schelten?
(‚Banadietrich.')

n einen Dichtungsstoff wie den der Banadietrich-Sage konnte ein Dichter von der umfassenden Bildung und Kenntnis, von der intuitiven Kraft der poetischen Anschauung, wie Siegfried Wagner, gar nicht herantreten, ohne daß in seiner Schöpfung die Fäden aller auf seinen Helden bezüglichen Überlieferungen zusammenliefen. Genug, daß nicht aus der fertig abgeschlossenen Heldensage, sondern aus der einfachen mythischen Bauernerzählung der zündende Funke in seine Phantasie gefallen war. Das Zurückgehen auf einen

allereinfachsten Kern und Keim ermöglichte ihm die Entstehung einer vollkommen voraussetzungslosen Originaldichtung; aber um diesen Keim zu nähren und zu pflegen und zu dem ihm nötigen Maße von Gestaltenreichtum zu erweitern, dazu konnte er nicht willkürlich in die Luft greifen, sondern mußte sich an das Bestehende halten, unter Bevorzugung derjenigen Sagenbestandteile, welche ihrerseits die größte Echtheit und Ursprünglichkeit aufwiesen und nicht selbst bereits zu sehr den Stempel später willkürlicher Erfindung tragen.

Hierbei stieß er aber in dem ihm vorliegenden, im allgemeinen wohl jedermann von früh auf geläufigen Material auf eine dreifache Schwierigkeit.

Mit dem geschichtlichen Untergang des Ostgotenreiches und -stammes war auch die natürliche Bindekraft für eine kohärente Überlieferung der gotischen Sage nicht allein bedroht, sondern an der Wurzel geschädigt. Die üppig reichhaltigen Sagenbildungen des späten Mittelalters, in denen die Gestalt des Berners sich bisher für uns typisch verkörperte, sind zum allergeringsten Teil wirklich gotischen Ursprungs. Die echte gotische Heldensage hat den Untergang des tapferen Ostgotenvolkes nur dadurch überdauert, daß sie, über die Alpen dringend, von den zunächst anstoßenden Grenznachbarn aufgenommen und gepflegt wurde. Hierbei hat sie natürlich die unerhörtesten Wandlungen durchgemacht. Dietrichs wirklicher germanisch stammverwandter Gegner Odovakar ist dabei fast völlig aus dem Gesichtskreis der Sage getreten und nichts Positives als die Erinnerung an eine gewaltige Entscheidungsschlacht bei Raben (Ravenna) übriggeblieben. Was sich um das Ereignis der ‚Rabenschlacht' herumrankt, ja die bloßen Gestalten der beteiligten Kämpfer, sind späte Erfindung. So ist auf der einen Seite Ermenrich, der zwei Jahrhunderte vor Dietrich lebte, zu seinem Zeitgenossen und zum römischen Kaiser gemacht; ja die Dietrichsage des Mittelalters stellt ihn als einen Oheim des Berners hin. Auf dieses letztere Verwandtschaftsverhältnis geht Siegfried Wagner nicht näher ein, er läßt es dahingestellt. Andererseits ist die begünstigte Stellung seines Vaters Dietmar (Theodemer) am Hofe des Hunnenkönigs Etzel auf Dietrich selbst übertragen, obgleich der Tod des geschichtlichen Attila (453) 2 Jahre vor Dietrichs Geburt (455) fällt. Wie die echt gotische Sage von Dietmar und Dietrich gelautet haben möge, ist aus der trümmerhaften Überlieferung ganz unerschließbar; kaum, daß wir durch die späten Erfindungen eine ältere Schicht auch nur hier und da durchschimmern sehen. Ermenrich und Etzel, der eine als Gegner, der andre (bis zum Tode seiner Söhne) als Dietrichs Verbündeter, — das sind für die ‚Rabenschlacht', als ein Hauptereignis im Leben Dietrichs, die einzigen gegebenen Momente; je weniger der Dichter gerade aus ihnen macht, je mehr er sie in den Hintergrund zurücktreten läßt, desto besser für ihn; je mehr er sie mit willkürlich erfundenen individuellen Zügen ausstatten wollte, wie es die Dichtungen des Mittelalters reichlich getan haben, desto weiter würde er davon abirren, etwas mit der echten Sage gemein zu haben. Ganz besonders aber, je mehr er sich etwa dazu verleiten ließe, die Gestalt des Hunnenkönigs nach dem Vorbilde der alten Dichtungen übertrieben zu germanisieren und ihr Charakterzüge beizulegen, wie sie der finnisch-mongolischen Stammes-Natur der ‚Godegisel' durchaus fernlagen.

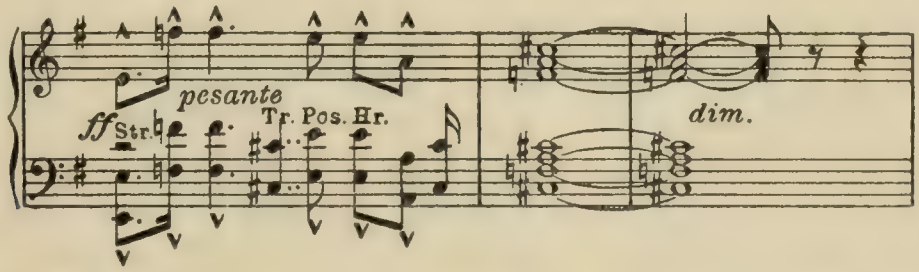
Hier ist demnach, wie leicht zu ersehen, das Ergebnis ein rein negatives; die vorhandenen Sagentraditionen boten dem Dichter nichts, woran er sich zu halten hätte. Aber auch von den um Dietrich gruppierten Helden gehören die meisten ganz und gar einer spät mittelalterlichen Erfindung an. Hier treffen wir auf die beiden anderen Schwierigkeiten, welche bisher noch jede Dramatisierung der fertig vorhandenen Dietrichsage notwendig hat scheitern lassen. Wir können diese beiden Schwierigkeiten kurz bezeichnen: die eine besteht aus dem Überfluß, die andere aus der Konfusion, aus dem verwirrenden Zusammenschmelzen ganz verschiedener, ja einander entgegengesetzter Überlieferungen. Keine andere deutsche Sage hat unter diesen Übelständen in ihrer Klarheit so sehr gelitten, als die Dietrichsage. Keine andere bedurfte so sehr einer kräftigen Dichterhand, um sie bei aller Freiheit der Auffassung auf ihren einfachen älteren Bestand zurückzuführen.

Dem zyklischen Zug der Heldensage gemäß hat das rein epische Bedürfnis der Spielleute und fahrenden Sänger nach Mannigfaltigkeit und Differenzierung der handelnden Personen ihrem festen Mittelpunkt aus Geschichte, Sage, Mythus und Märchen eine überreiche Gestaltenfülle ankristallisiert. Eine Fülle, wie sie dem erzählenden Dichter sehr wohl anstand, während der auf Einfachheit der Motive und Gestalten angewiesene Dramatiker bei jeder versuchten Ausbildung derselben auf die Unmöglichkeit stieß, sie nach allen Seiten hin gleichmäßig zu individualisieren. Dazu kam die weitere Eigenheit der mittelalterlichen Volksdichter, jene damals bereits durch mehr als ein halbes Jahrtausend überlieferten Sagenzüge in die Lebensformen der ihnen gleichzeitigen gesellschaftlichen Sitte und Kultur, in das ritterliche Kostüm der Hohenstaufenperiode einzukleiden, wodurch die Sage nicht allein ihr äußeres Gewand, sondern zum Teil auch ihr Wesen beträchtlich geändert hat.

Dieser ungemeinen Schwierigkeit des Überflusses ist Siegfried Wagner in seinem Banadietrich einfach durch die edelste Eigenschaft des Dichters, die große und schlichte Naivetät seiner Konzeption ausgewichen, indem er sich für die Grundlinien seiner Handlung — wie schon der von ihm gewählte Titel seines Werkes bekundet — an die eine rein mythische Quelle gehalten hat; wodurch er allem zyklischen Überschwang der späteren epischen Erfinder entging. Unkünstlerisch wäre es nun aber gewesen, hätte er diesen, dem Gebildeten (wenn auch nicht eben dem Volke) heute wieder so vertraut gewordenen Phantasieschöpfungen prinzipiell aus dem Wege gehen und die Lokalfarbe für die Ausgestaltung seines Stoffes aus irgendwelchen anderen Quellen entnehmen wollen. Mit welcher Mäßigung er hierbei vorging, mit welcher Freiheit und Feinheit bloßer Anklänge er dem in sich engbegrenzten Stoff der lebenden Volkssage einen farbenreichen Hintergrund verlieh, wie er den für den Dramatiker (im Sinne der Kunst seines Vaters!) einzig maßgebenden *mythischen* Gegenstand durch Einflechtung der kontrastierenden Gestalten Rauneraths und Schwanweißens aus seinem eigenen — mythischen — Element bereichert und das Ganze in eine harmonische Einheit verschmolzen hat: darin bekundet sich die ihm eigene, selbständig waltende dichterische Kraft. Er schaltet mit ihr wie mit einem schaffenden Zauberstab: er gebeut, und das von ihm Gewollte steht da, in voller Plastik, Gedrungenheit und Lebensfrische.

Es ist bezeichnend, wie er in diesem Schaffen den beiden zuvor erwähnten Schwierigkeiten, des Überflusses und der Konfusion, gleichzeitig und mit einem und demselben Wink seines ‚Zauberstabes' leicht und sicher entgangen ist. Dem Überfluß wehrte er durch Sichten und Ausscheiden, und die üble Entstellung des Charakters, wie sie vor allem dem Charakter des Wielandsohnes Wittich zuteil geworden war, ließ er einfach abseits liegen.

Aus der übermäßig reichen Gestaltenwelt der um den Berner gescharten Helden, die ihre Existenz zum Teil bloß den eigenmächtigen Zusätzen der späteren Epiker verdanken, aus der Reihe der Hildebrand, Wittich, Wolfhart, Berchther, Ilsan, Heime, Alphart, Dietleib usw. hat er nur eine ganz engbegrenzte Zahl ausgewählt und unter diesen gerade die beiden ältesten, bis in die gotische Sagenschicht zurückgreifenden: Hildebrand und Wittich; andererseits die jugendlich blühende Heldengestalt des Dietleib. Hildebrand als Waffenmeister, treuer Erzieher und Berater des jungen Dietrich ist eine der ältesten und echtesten unter ihnen allen: er entspricht jenem Gensimunt, von welchem Jordanes berichtet, daß seine Treue dem Amalerstamm bei Unmündigkeit der Thronerben die Krone erhielt.[1] Zwar in Siegfried Wagners Dichtung tritt er nicht mehr als Lebender auf; dagegen ist die erschreckende, ja vernichtende Kunde von seinem Fall ein hauptsächlich bestimmendes Moment für Dietrichs Verhalten zu den dämonischen Einflüsterungen Rauneraths,[2] und Hildebrands Tod nebst der daran sich knüpfenden Totenfeier im Dom beherrscht die Vorgänge des ganzen ersten Aktes. Die erhabene Klage Dietrichs an seiner Bahre läßt den Abgeschiedenen in seiner ganzen Herrlichkeit vor uns erstehen: ‚Hildebrand, du kühnfrohes Herz! Felsenentströmender, felsenspaltender Quell! Zum Strom gewandelt, dem Meer des Todes gönntest du deine Gewalt! Zwiefacher Tod: meine Jugend sank mit dir hin. Halb abgestorben, was frommt der Rest?' Dazu die massiv wuchtige Kraft des erschütternden Klagemotivs im Orchester:



Und im Gegensatz zu der in diesen wuchtigen Klängen sich aussprechenden Trauer um einen unwiederbringlich Verlorenen, — der im Drama die Bühne, wie gesagt, als

[1] Vgl. über ihn Felix Dahn, Die Könige der Germanen II, S. 60/61. — [2] Man denkt unwillkürlich daran, wie in dem Gedicht vom Wormser ‚Rosengarten' die bloße Trugnachricht von Hildebrands Tod auf Dietrich wirkt! ‚Ist Hildebrand gestorben, rief der Berner gleich, so findet man an Treue niemand, der ihm gleich.' All seine Leidenschaft wird in ihm aufgewühlt: ‚Herr Dieterich vor Zorne zu rauchen da begann, wie ein Haus, das dampfet, wenn man es zündet an; man sah eine rote Flamme gehn aus seinem Mund.' Und in diesem Zorn wird er der Besieger Siegfrieds, den er vorher nicht zu überwinden vermochte.

Lebender gar nicht betritt und nur in Dietrichs schmerzvollem Nachruf für uns ein volles Leben gewinnt als Einer, der von einem Dietrich von Bern so beklagt werden kann, wie es hier geschieht — die beiden lebenden Helden Wittich und Dietleib.

Zunächst Wittich. Ihm hat der Dichter des ‚Banadietrich' eine wahre Verklärung und Auferstehung bereitet, indem er den Wust verworrener Traditionen von ihm hinwegräumte, seinen Abfall von Dietrich nur aus seiner Rivalität mit diesem, aus seinem kühnen Ehrgeiz, nicht aber aus der Treulosigkeit seines Charakters herleitet und ihn durch seine plötzlich aufflammende selig-unselige Liebe zu Schwanweiß, der von Dietrich Verstoßenen, unserem Mitempfinden vollends unwiderstehlich nahe-führt. Was hatte die alte Sage aus dem ‚hell-frohen' Helden gemacht? Sie hat ihn ohne sein Verschulden in das ungünstigste Licht eines finsteren treulosen Verräters gestellt, eines tückischen Soldkämpfers, der aus Dietrichs Gefolgschaft, dem er Eide geschworen, von dem er mit Gold, Ehren, Burgen und Land beschenkt war, in Ermenrichs Dienst überläuft und sich in seinen Taten als Feind und Verderber alles Guten und Schönen dokumentiert. Gleichwie er in seinem wilden Grimm die blühende Rosenpracht in Laurins Garten schonungslos mit seinen Füßen zerstampft, ebenso fühllos kalt schlachtet

er als blutdürstiger Mordrecke die Söhne Etzels hin, und in Gemeinschaft mit dem ebenso finsteren Heime auch den jugendlichen Helden Alphart, noch vor seinem vollen Erblühen, vom ersten Morgenrot seines Lebens beschienen. Wie er in der mittelalterlichen Sage, vor allem im Alphartliede zu einem so abschreckenden, schändlich grausamen Charakter gekommen: das ist allein aus einer allmählich eingetretenen Verwirrung der auf ihn bezüglichen, sich wechselseitig durchkreuzenden Traditionen zu erklären.

Gerade Wittich gehört — nebst Hildebrand — unter den Dietrich umgebenden Helden zu dem allerältesten, wirklich noch in altgotischer Sage wurzelnden Bestand. Als einer der kärglichen Überreste der frühesten erhaltenen echtgotischen Sagenschicht tritt er uns unter dem Namen Vidigoja (nordisch Widga) bereits in der um 552 verfaßten Gotengeschichte des Jordanes entgegen, und wir vernehmen an gleicher Stelle, er sei vom Volke in besonderen Liedern gefeiert gewesen. Wir können uns hier auf keine gelehrten Nachweise einlassen und erwähnen nur kurz einen Nachhall dieser Lieder, wie er uns in den auf uns gekommenen Trümmern eines angelsächsischen Heldengedichtes aus dem 8. Jahrhundert entgegentritt, wonach er Dietrich aus einer Gefangenschaft befreit habe, in welche dieser durch Unholde geraten war. In anderen altepischen Quellen[1] wird er nun aber, nebst Heime, nicht unter den Mannen Dietrichs, sondern unter des, um zwei Jahrhunderte älteren Ermenrich Helden genannt. Es war sein Unglück, daß späterhin die beiden, der Zeit nach weit auseinanderliegenden Sagenkreise von Dietrich und Ermenrich in Eins verschmolzen wurden. War es doch dem frühesten Helden der gotischen Sage und Geschichte, Ermenrich selbst, dabei nicht anders und nicht besser gegangen: aus dem königlichen Helden, der sich in hohem Alter beim Herannahen der Hunnen selbst den Tod gab, war er durch diese Verschmelzung einerseits zum römischen Kaiser erhoben, zugleich aber zum treulosen Oheim Dietrichs erniedrigt worden. Erst durch diese Verschmelzung der Ermenrich- und Dietrichsage konnte die süddeutsche Epik des 13. Jahrhunderts, indem sie beide Formen zu vereinigen suchte, dazu kommen, ihn, Wittich — nebst Heime — für einen Verräter und treulosen Überläufer, einen grimmen Mordrecken und Schädiger alles Edlen und Guten zu erklären.

Nicht anders erscheint er deshalb der späteren Überlieferung, die ihn zwar immer zu dem Berner in Beziehung setzt, aber ausschließlich in eine feindliche und gegensätzliche. Die sächsische Volkssage gedenkt seiner als eines wilden, verrufenen Raubritters Wittich oder Wittgen, der sich auf einem starken Felsen am Böhmischen Gebirge, in der Nähe der jetzigen Bergstadt Glashütte, die damals noch völlige Wildnis war, am Wasser der Müglitz sein festes Raubschloß errichtet und daselbst viele böse Buben um sich versammelt hatte, bis die Markgrafen von Meißen öffentlich verkündigen ließen: wer ihnen diesen Räuber lebendig oder tot überantworten würde (vgl. Dietleibs Worte im ‚Banadietrich'), dem solle eine jede mögliche Bitte erfüllt werden. Da er sich hiernach seines Lebens nicht mehr sicher glaubte, beschloß er an dem edlen Herrn von Bärenstein auf

[1] In dem ebenfalls angelsächsischen Heldenkatalog des ‚Wandererliedes', vgl. W. Grimm, Deutsche Heldensage (2. Aufl.), S. 17 ff.

Schloß Lochau, der ihm wegen seiner Rechtschaffenheit verhaßt war, ein abschreckendes Exempel zu statuieren, indem er ihn durch Hinterlist aus dem Wege räumte. Dreimal schießt nun Wittgen mit seiner Armbrust auf den Herrn von Bärenstein, fehlt ihn aber immer. Hierauf rafft der Bärensteiner so viele von den Seinen zusammen, als er kann, und holt den fliehenden Wittich ein. Er hält ihm erst seine Untreue vor, greift ihn dann mutig an, wirft ihn trotz tapferen Widerstandes nach längerem Kampf zu Boden und erlegt ihn, wonach er denn auch sein Raubschloß einnimmt und niederbricht. Als nun diese Tat des Ritters von Bärenstein landkundig geworden, hätten die Markgrafen ihn aufgefordert, sich eine Gnade zu erbitten, der Bärensteiner aber von ihnen begehrt, daß, wenn er auf seinem Grund und Boden einen Hirsch oder anderes Wild hetze, er demselben folgen, es fangen und wegführen dürfe, möge es selbst bis auf die steinerne Elbbrücke bei Dresden laufen. Diese Gnade sei ihm gewährt worden und daraus das landläufige Sprichwort entstanden: ‚Wer Wittgen fängt, darf auf der Dresdner Brücke jagen.' Das an der Stelle, wo der Räuber gefallen, aufgerichtete Kreuz habe man noch im 17. Jahrhundert gezeigt, und der Ort, wo seine Räuberburg gestanden, heiße noch heute ‚Wittichs Schloß'.[1] Die Jagdlust des Bärensteiners, die ihn unter allen möglichen Gnadenerweisungen gerade die der freien Verfolgung des Wildes bis auf fremden Grund sich erbitten läßt, entspricht genau der Dietrichsage vom wilden Jäger; doch erscheint er hier im übrigen als rechtlich, edel, uneigennützig, wogegen auf Wittichs Seite wiederum Grausamkeit, Untreue, Hinterlist und feige Flucht neben aller sonstigen Tapferkeit im Kampf die wesentlichen Charakterzüge sind.

Es war Zeit, daß ihm in Siegfried Wagner ein Ehrenretter erstand, um sein befleckes Andenken zu reinigen!

Und nun die lebensfreudige, ungemein individualisierte, im Eifer ihrer Treue sich selbst vergessende, arglos wahrhafte, ihren Sinnen trauende, und nur infolge guten Glaubens an seinen König und Herrn für einen Augenblick dem Argwohn gegen Schwanweiß unterliegende, liebenswürdige Erscheinung des jungen Dietleib! Der Dietleib der mittelalterlichen Dietrichsage ist in ihm mit dem jungen Alphart, Hildebrands Neffen, in Eines verschmolzen, der Wittich mit scharfen Worten seinen Eidbruch an dem Berner vorwirft, dann aber freilich ihn nicht besiegt, sondern von jenem, dem Pseudo-Wittich der späteren Sagenentwickelung, in treulosem Friedensbruch erschlagen wird. In Siegfried Wagners Dichtung gelingt es ihm vielmehr, mit seiner jugendlich elastischen Behendigkeit den reiferen Gegner trotz dessen offenbarer Überlegenheit gefangen zu nehmen und ihn als ein ‚prächtig Wild' vor Dietrich zu führen. ‚Den da', so sagt er, stolz auf den Überwundenen weisend, ‚konnt' ich tot dir bringen! Doch anders sann ich es aus!' Im Augenblick des heißesten Kampfes ist er darauf bedacht gewesen, ihn zu schonen und

[1] Gräße erzählt diese Sage in seinem ‚Sagenschatz des Königreichs Sachsen', S. 96/97, unter dem Titel: ‚Woher das Sprichwort kommt: Wer Wittgen fängt, kann auf der Dresdner Brücke jagen', auf Grund von L. Peccenstein, Theatrum Saxonicum (Jena 1608), Teil I, S. 97, und erwähnt noch einer anderen Wiedererzählung dieser Überlieferung, von Wittich und dem Bärensteiner, in der ‚Dresdener Konstitut. Zeitung' 1852, 17. bis 19. Juni, die wir nicht zur Vergleichung heranziehen konnten.

eine Versöhnung der vormaligen Waffenfreunde herbeizuführen. ‚Gleicher Kraft zwei hell-frohe Helden, sollten Feinde sie länger sich schelten? Ei des Hohns! ob törichtem Zank! Fort der Groll! Haß versank! Wahr und echt zwei Herzen schlagen, sollt' ihr Mut sich nicht vertragen?' Und sein eigenes frisch freudiges musikalisches Dietleib-Thema, wie wir es im zweiten Akte vernehmen, wächst sich bei dieser Versöhnungsansprache zur schwungvoll triumphierenden Heldenmelodie aus. Zwar Wittich steht noch stumm überrascht da und starrt unentschieden zu Boden; aber Dietrich nimmt seinerseits die Werbung auf: ‚Sei frei! Sei mir Freund und Helfer wieder! Daß Groll auf ewig weiche, ich schwör's bei dieser Leiche!' Und so reicht er ihm über Hildebrands Bahre hinweg die Hand und Wittich vermag seiner Werbung nicht zu widerstehen. Er erwidert den Druck der ihm gebotenen Hand, und beide Helden tauschen zum Pfande des neugeschlossenen Bundes die Schwerter. Wittich trägt nun Dietrichs Schwert und Dietrich das seinige, von Wieland, Wittichs Vater, geschmiedete; Balmung und Mimung haben ihre Herren gewechselt.

Das poetische Motiv des Schwertertausches zwischen beiden Helden begegnet ebenfalls bereits in der Sage, allerdings unter ganz abweichenden Umständen. *Dort* wird dieser Tausch bloß heimlich durch den alten Hildebrand aus liebevoller Fürsorge für seinen Herrn vollzogen: um Mitternacht, als beide Helden schlafen, löst er die Klingen beider Schwerter, befestigt sie wechselsweise an den Griffen und steckt sie wieder in die zugehörigen Scheiden. *Hier* ist es eine improvisierte ritterliche Handlung, die freiwillige Entäußerung des kostbarsten Besitzes, den ein Held haben kann, zum dauernden Pfande einer unverbrüchlichen Freundschaft. Dort ist das Wielandschwert schärfer und schneidiger als jedes andere; hier ist Balmung des Mimung wert; sonst könnte der Tausch nicht angeboten werden. Dort zerspringt im Kampf das falsche Schwert an Dietrichs Helm in zwei Stücke und Wittich schmäht deshalb seinen Vater; hier haben beide Schwerter gleiche Kraft. Dort wird Wittich, als er das seine zurückerhält, ‚so froh wie ein Vogel über den Tag', küßt es und ruft: ‚Gott vergebe mir, was ich über meinen Vater sagte!' Hier ruft Wittich, als er von Dietrich die Wunde empfangen, ebenfalls: ‚Verwünscht! das dankst du Wielands Waffe!' — Der Schwertertausch bleibt aber hier im Drama keine bloße bedeutungslose Episode, sondern erstreckt seine Folgen durch die gesamte Handlung der beiden folgenden Akte.

Nicht minder gehört der Zug, daß Wittich, vor Dietrich fliehend, von einer Meerfrau gerettet wird, der mittelalterlichen Heldensage, dem Liede von der Rabenschlacht an. Nur ist es dort seine Urahne Waghild,[1] die ihn, den Fliehenden, vor Dietrichs Zorne birgt, indem sie ihn samt seinem Roß schützend in die Meerestiefe aufnimmt, wohin ihm jener nicht folgen kann. Hier dagegen ist es Schwanweiß selbst, die zum zweitenmal Wittichs

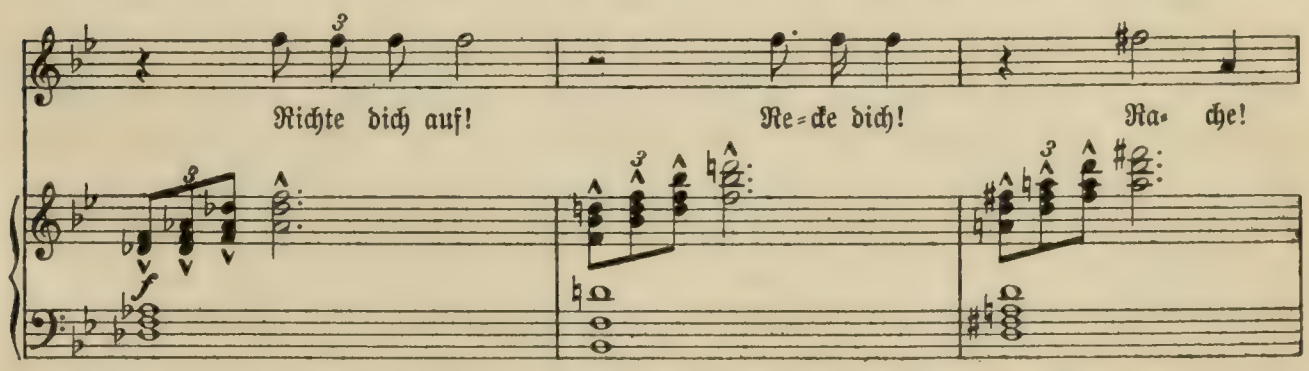
[1] Wagner nennt sie — die Geliebte des Königs Wiking, des Vaters des Riesen Wate und Großvaters von Wittichs Vater Wieland — ‚das schöne Meerweib *Wachhilde*' (Ges. Schriften IV, S. 309); vermutlich zur Vermeidung des fremdartig klingenden Stammwortes ‚Wag'. Wenige Jahre später führte er in der ‚Rheingold'-Dichtung den hier noch gemiedenen Ausdruck selbst in die poetische Sprache ein: ‚Glühender Glanz entgleißt dir weihlich im *Wag*!'

sich annimmt, wodurch wiederum die Fäden der Handlung enger sich schürzen und Dietrichs wilder Argwohn von neuem entflammt wird.

Aus der unbestimmten Vielheit von Helden in Dietrichs Umgebung sind demnach, auf dem Wege der Ausscheidung und verdichtenden Konzentration — wenn wir von Hildebrand absehen — nur zwei scharf umrissene, bestimmt individualisierte Personen, Wittich und Dietleib, herausgehoben, d. h. genau so viel, als der Dichter im straff einheitlichen Aufbau seiner drei Akte bewältigen kann. Von diesen drei Akten ist der erste in seinem handlungs- und katastrophenreichen Grundcharakter als der eigentlich heroische, der dritte als der wildromantische zu bezeichnen. Zwischen beide fügt sich der idyllische, nicht vergeblich von dem lieblichen Pastorale der Hirtenschalmei eingeleitete und damit ausklingende in Frau Utes Heim. Im ersten und dritten Akte herrscht Dietrich vor, im zweiten Wittich; in allen dreien gelangt die anmutig verbindende, jugendlich heldenhafte Natur des treuen Dietleib zur Geltung. Der erste Akt hat die meiste innere Beziehung zum Geist der alten Heldensage, der dritte zur — veredelten und über sich hinaus erhobenen — Volkssage vom ‚Banadietrich'. Der mittlere mit seinem feinen Humor und seiner schwungvollen Lyrik ist die freigeniale Erfindung des Dichters: er bedurfte desselben sowohl als einer Art Ruhepunkt zwischen den heftigen Erregungen der beiden anderen, wie andererseits auch, um die sich bekämpfenden Prinzipien des Guten und des Bösen, Schwanweiß und die dämonische Gestalt des Verderbers ihre Kraft aneinander messen zu lassen. In der dramatischen Handlung desselben ist vor allem die Entwendung des, durch seinen Anblick zur Rache mahnenden Schwertes aus Wittichs Besitz ein meisterlicher Zug der Dichtung, der in der ausdrucksvollen Symbolik seiner Erfindung über die mittelalterliche Sage hinweg direkt an die Antike erinnert. Man fragt sich unwillkürlich, in

welchem — etwa sophokleischen oder euripideischen — Stück doch wohl ein ähnliches Motiv begegne, und ist bei einer Vergegenwärtigung ihrer Gesamtheit ganz erstaunt, es dort nicht irgendwo bereits anzutreffen. Welche Kraft dichterischer Symbolik gerade in diesem Zuge! Er ist ‚so alt und doch so neu', wie eben in unseren Tagen naive Ursprünglichkeit der dichterischen Anschauung überhaupt und fügt sich in das aus der schlichten Volkssage neugeschaffene Ganze, wie unmittelbar daraus hervorgewachsen.

Dietrich, Wittich und Dietleib, der stolz Vermessene, der ritterlich Kühne und der jugendlich schmiegsam Treue, hingebend Anhängliche, Hilfsbereite, zu Versöhnung und Ausgleich der Gegensätze Geneigte — das sind die drei Hauptcharaktere von ausgeprägter Physiognomie, die uns in der Handlung des ‚Vanadietrich' entgegentreten. Echt germanischer Heldengeist bekundet sich in allen Dreien. Wie frei, groß und edel steht gerade auch der blonde Wielandsohn vor uns da! Er verträgt es, an Dietrichs ritterlichem Adel gemessen zu werden. Eifersüchtig auf des Berners höheren Ruhm, sucht er seine Selbständigkeit durch Abfall von ihm zu wahren; aber doch nur, nachdem er ihm reichliche Dienste erwiesen und ihn gelegentlich aus drohender Feindesgewalt befreit. Sein Fehl ist verzeihlich. Nun ist er, durch des jungen Dietleib rasche Kraft und gutes Glück überwältigt, selbst als Gefangener auf Dietrichs Burghof gebracht. Großmütig schenkt ihm dieser die Freiheit und bezeugt den Glauben an seine dauernde Treue, indem er mit ihm Trutz-Waffenbrüderschaft schließt. Aber bereits wirft Raunerath auch nach ihm seine Netze aus. Durch dessen arglistige Vorspiegelung getäuscht, gerät er in Zweifel über den wiedergewonnenen Freund; Schwanweiß' Schönheit und Unglück blendet ihn: ‚Bist du Dietrichs Opfer, so opfre ich mich dir! Dein ist mein Leben, dein mein Mut!' Es kommt zum Kampf zwischen beiden Helden, Wittich sinkt verwundet zu Boden: ‚Der Frevel jauchzt ob geknechtetem Recht!' Da liegt er, ‚getreten, doch nicht zermalmt' — noch fühlt er Lebenskraft in sich; sie wird der Rache an dem Frevler geweiht sein:



‚Diese Wunde schwört dir Rache!'

So treffen wir ihn im zweiten Akt in Frau Utes Haus, in Schwanweiß' kundiger Pflege. Ihre sorgende Hand ist um die Heilung seiner Wunde bemüht; aber die Bedingung dieser Genesung ist es, daß er der Rache entsagt. Bei jedem neuen Ausbruch seines Racheverlangens bricht auch die kaum geheilte Wunde wieder auf. Wie Dietrich der Reue, soll er der Milde, der Vergebung zugeführt werden; in beiden ringt die kampffrohe Heldennatur mit dem zarten Einfluß, das Männliche mit dem Weiblichen, rauher

Stolz mit sanfter Einkehr in sich selbst. Täglich geleitet sie den Wunden in den Lindenschatten vor Utes Haus; täglich beschwichtigt sie freundlich kühl seine stürmisch verlangende Leidenschaft, wie er sie in seinem großen ‚Sonnengesang' ausströmt, wie sie durch ihre Schönheit, ihren natürlichen Adel mit Blitzesgewalt beim ersten Anblick in ihm entfacht ist. Nichts anderes ist sein Begehren, als sie, dieses rätselhafte Wesen, sein eigen zu nennen, indem er es im rächenden Kampf gegen den Ungerechtesten aller ihm abgewinnt. Und dieser Kampf soll ihm geweigert sein? ‚Deine Ehre dürft' ich nicht ehren? Deine Unschuld sollt' ich nicht schützen? Womit ich einzig dir danken könnte, — die Rache sollt' ich vergessen?'

Täglich reizt ihn aufs neue der Anblick von Dietrichs Schwert, das nun anstatt des seinigen an seiner Bettstatt ruht. Leicht könnte Schwanweiß ihm und seinem Drängen entweichen, fände sie zuvor nur den Mann, der es ihm entwendete, um es Dietrich zu überbringen; der sich bereit erklärte, mit heimlicher List den Stahl zu stehlen: welcher Edle gäb' sich dazu her? Dietleib will sich dazu verstehen: ‚Ist's Wittichs Heil und Dietrichs Glück, so weis' ich keine List zurück.' Aber das Ungeschick seiner Mutter verrät ihn im Augenblick der Tat. Aufs neue erbraust nun Wittichs Zorn: ‚Ha, Balmung geraubt! Doppelt blutige Rache! Schwanweiß, ich räche dich doch! Und mied mich der Tod, dann bist du mein!' — So jagt er davon, um, halb genesen, mit neugeöffneter Wunde, im Sturm Dietrich zu suchen, den Entscheidungskampf mit ihm auszufechten. Vergebens, selbst wenn er Sieger bliebe, kein holder Lohn würde ihm dafür winken!

Das ist die Tragik seiner Heldenliebe, die Tragik der unerwiderten Leidenschaft.

Armer Wittich! Noch einmal wirst du durch Schwanweiß gerettet, noch einmal dein Leben durch sie erhalten; dann verlieren wir dich aus den Augen, und das Interesse der letzten Vorgänge konzentriert sich ganz auf Dietrich. Die Wunde in deiner Seite wird

dir heilen, nicht die Wunde deiner jäh entflammten Liebesglut. Aber der Schönheit und Güte einmal im Leben begegnet zu sein, wirkt auf eine große Natur bis in die weitesten Fernen nach, und nie, selbst in den zartesten Momenten seines Liebesflehens, hat der Dichter seiner kräftig kühnen Art einen Zug von Weichlichkeit verliehen; immer bleibt ihm der heroische Charakter gewahrt, durch welchen er der Freundschaft eines Dietrich, der Bewunderung des noch werdenden jungen Dietleib würdig ist. Mit Epimetheus wird er in seinem ferneren Leben, so heldenmütig kampfbereit und abenteuerreich es sich gestalte, von sich sagen: ‚Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost; Verlornem nachzustreben selbst schon mehr Gewinn, als Neues aufzuhaschen.‘ — Oder wird eine schöne Frau ihm einst noch helfen und das Wielandgeschlecht der Nachwelt erhalten?

Diese Frage läßt der Dichter unbeantwortet, und überläßt ihre Entscheidung dem eigenen Empfinden des Zuschauers und Hörers.

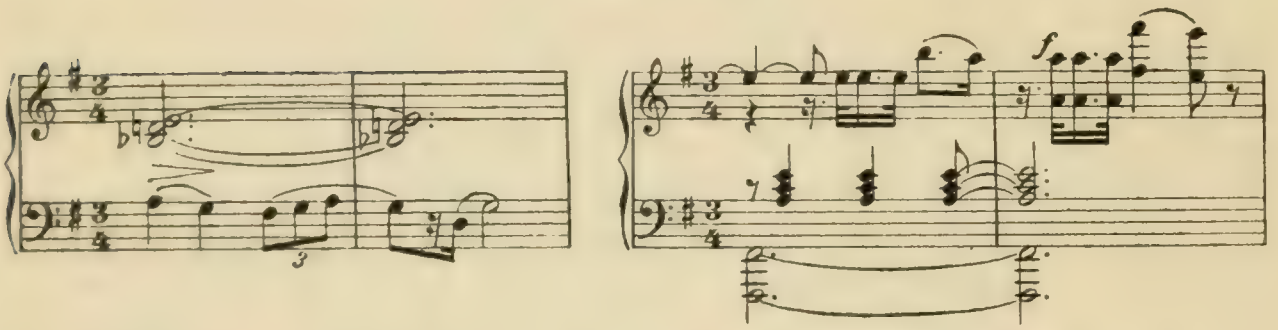
Und doch — wir erneuen die eben aufgeworfene Frage — läßt er sie in Wahrheit unbeantwortet? Und liegt nicht in seinem Schweigen darüber ihre tiefste, ins Metaphysische reichende Beantwortung? Ja, schweigt er denn überhaupt? Versinkt nicht vielmehr vor unseren Augen der junge Held in das kühle, allbeschwichtigende Element, wo irdischen Kummers, irdischer Sehnsucht Wunden sich schließen und der darin Aufgenommene jedem Wahn der Leidenschaft und Eifersucht, des Zornes und der Rache, entrückt wird? Wäre es nicht am Ende eine allzu triviale Deutung, wollten wir annehmen, daß er aus dem Urelement, nachdem ihn dies bereits weich umschlossen, gleichsam am andern Ufer zu irdischen Taten wieder auftauchen sollte, jenem leuchtenden Tagesgestirn gleich, das er in seinem sehnsuchtsvollen Sonnengesang gefeiert und das aus seinem nächtlichen Bade hervor immer wieder zu neuer Laufbahn am Rande des Firmamentes erscheint? Ist nicht seine jünglingsfrische, von allem Zauber edler Ritterlichkeit umflossene Persönlichkeit in ihrem blühenden Dasein so recht dem frühabschließenden des Achill zu vergleichen, das keiner irdischen Fortsetzung bedarf, um seinen Träger zu den Göttern zu erheben? Und wenn Dietrich selbst, noch im Lebenskrampf des Diesseits befangen, im Hinblick auf ihn noch einmal in lodernder Eifersucht aufwallt, ist dies nicht seinerseits ein letzter irdischer Wahn? Heilig sei uns die Liebe, welche fortzeugend die Generationen edler Menschen mehrt und erhält! Heiliger noch jenes Liebesreich des Jenseits, das der Dichter uns bloß ahnen lassen kann, wo es kein ‚Freien und Sich-freien-lassen‘ mehr gibt und Dietrich und Wittich ohne Groll als zwei ‚hellfrohe Helden‘ verbunden bleiben dürfen.

Wir stehen damit an der letzten und äußersten Grenze unserer Wittich gewidmeten Betrachtung.

5.

Raunerath und Schwanweiß.

I. Raunerath.



urch Einführung der frei erfundenen kontrastierenden Gestalten von Raunerath und Schwanweiß — so sagten wir — hat der Dichter des ‚Banadietrich' den, im Sinne der Kunst Richard Wagners, für den Dramatiker einzig tauglichen mythischen Stoff aus dessen eigenem — dem mythischen — Element bereichert und das Ganze seiner Schöpfung in eine harmonische Einheit verschmolzen. Das Innere der menschlichen Natur in seine entgegengesetzten Bestandteile aufzulösen und diese getrennten Bestandteile wieder zu neuen Gestalten zu verdichten, das ist die ihm zufallende Aufgabe, und durch dieses Verfahren wird ihm erst die volle Darstellung der Menschennatur ermöglicht, deren Innerstes er so gleichsam sichtbar nach außen kehrt.

Auch in der realen Wirklichkeit, nicht bloß in der idealen der Kunst, wird keine von außen an uns herantretende fremde Persönlichkeit im Guten oder Üblen von Einfluß auf uns sein, der nicht durch irgendwelche Wesensverwandtschaft bedingt wäre. Jeder schlimme

Einfluß lauert auf unsere schwachen Stunden; jede Befestigung des Guten und Tüchtigen knüpft an unsere vorhandenen Anlagen, an unser eigenes Wollen und Vermögen. Wie ein Herrscher sich seine Berater wählt, daran wird man seine Eigenart, seine Befähigung erkennen, und wehe dem Mächtigen, welchem geschäftig ein Raunerath sich zugesellt!

Was für den Machtlosen, Schwachen eine bloße Anwandlung zum Übel, das wird bei ihm zur verzehrenden Tat, an welcher Throne stürzen und Reiche zugrunde gehen. Von Schwanweiß erfahren wir, wann, wie und wo sie zuerst ihm erschienen, unter welchen Umständen sie zuerst als Retterin zu ihm sich gefunden; dagegen nicht von Raunerath — er ist da, man weiß nicht, von welchem Augenblick an: es ist, als verstünde sich das ganz aus sich selbst, daß dem Herrscher ein solcher Rat zur Seite steht.

Mit welcher Sicherheit, welcher Unfehlbarkeit weiß der Geschmeidige seine undurchschaubaren Ränke anzuspinnen! Welche Künste der Aufreizung, der Heuchelei und Verstellung stehen ihm zu Gebote! Mit welchem verzweifelten Händeringen meldet er das Eintreten der von ihm selbst beschworenen Unglücksfälle! Mit welcher Unschuldsmiene weiß er seine dämonischen Einflüsterungen vorzubringen, über seine bösen Absichten hinwegzutäuschen, den Herrscher in diejenige äußere Lage und innere Verfassung zu versetzen, in der er Schritt für Schritt seine Macht über ihn befestigt! Man höre ihn argumentieren, mit Beweisgründen, die nicht von Hölle und Teufel herzurühren, vielmehr von der strengsten römisch-kirchlichen Gesinnung eingegeben scheinen. Man höre ihn als Argument gegen Schwanweiß anführen, daß sie ‚Gottes heiliges Haus meide', weil sie nicht ehelich dem Könige angetraut. Und man beachte, in welchem Augenblick er diese seine Beschuldigungen vorbringt, nicht früher, als alles dafür vorbereitet ist; bisher hat er sich gewiß immer nur in zurückhaltenden Andeutungen gelegentlich darüber geäußert.

Immer scheint er unterwürfig zu dienen, und immer weiß er dabei die Handlungen und Beschlüsse Dietrichs zu lenken. Immer steht die kühne Herrschernatur Dietrichs in ihrem Wollen und Wesen scheinbar unberührt und unantastbar über ihm, und immer ist sie ihm tatsächlich zu Willen und geht auf seine Anschläge ein. Man spürt es, sein Einfluß auf den König steht nicht erst in seinen Anfängen, sondern er setzt dem lang Vorbereiteten, vorsichtig Wohlbegründeten nur erst noch die Krone auf und macht vor unseren Augen mit überlegener Sicherheit und wohlgeglückter Berechnung nur noch seine letzten Schritte zum Ziel. Die ‚Rabenschlacht' selbst, man fühlt es durch, ist nicht aus Dietrichs freiem Willen und Beschluß hervorgegangen, sondern ein Endergebnis der Politik Rauneraths: Dietrichs Gegner und Dietrichs Verbündete arbeiten gleichmäßig den Plänen seines Verderbers in die Hände; sich selbst überlassen, würde er mit beiden fertig werden, mit diesem üblen Ratgeber an seiner Seite muß all seine Heldenkraft sieglos bleiben und sich nur noch fester in die ihm gestellten Netze verstricken.

So macht es, wiewohl unausgesprochen, ganz den Eindruck, als wäre auch das Bündnis mit dem gelben ‚breitbackigen' Heunenfürsten auf Rauneraths Vorspiegelung hin

eingegangen, dem es nur wenig kostet, es nach Wunsch und Bedarf wieder zu zerstören. Mindestens ist es nicht in Dietrichs Sinne gedacht, wenn wir beiläufig erfahren, Etzel habe ihm seine Tochter zum Weibe bestimmt und ihm damit im voraus die Aussicht auf das Erbe seines mächtigen Reiches eröffnet, wenn auch einstweilen immerhin noch seine jungen Söhne dazwischen stehen. Vielmehr ist es so recht eine ehrgeizig diplomatische Raunerath-Politik und paßt in seine, nicht in Dietrichs Denkweise, den er dadurch am besten von seinem moralischen Widerpart Schwanweiß lösen und abwendig machen kann. Wir sehen den Mächtigen ahnungslos einem noch Mächtigeren unterworfen: gerade ihm, dem Arglosen, Tatgewaltigen, Edelgesinnten hat sich die ganze berechnende Klugheit des Bösen zu seinem Untergang beratend an die Seite gestellt.

Dazu kommt nun noch die Kraft eines höllischen Zaubers, durch allerlei Blendwerk in das Schlachtenglück eingreifend — nach Art der Kaiserschlacht im zweiten Teil des Faust. So erhält Ermenrich geheimnisvollen Zuzug von Norden, aus Laurins unterirdischem Zwergenreich in den Tiroler Bergen: ‚von Glockensaxen und Rosengarten Feind' zum Feinde sich lauernd scharten.' So gelingt es Wittich, dem tapfersten Gegner das Schwert aus der Hand zu schlagen. ‚Nicht Er! Laurins Tücke half wohl da!' ruft der Waffenlose in wütendem Schmerz. ‚Warum fiel ich da nicht? Was taugt lahmende Kraft?' Er klagt den verräterischen Freund, die unsichtbare Macht Laurins, seines alten Gegners an; nur gegen Raunerath, den Bewährten, Dienstfertigen, hegt er keinen Verdacht, der ihm von der Burgzinne aus den weiteren Verlauf der Schlacht in all ihren einzelnen Wendungen meldet. Immer schlimmer gestaltet sich diese für ihn. ‚Heil Ermenrich! Heil!' tönt es von draußen. ‚Hörst du den Jubel? Die Rabenschlacht schlichtest du nimmer! Dietrich, dein Stern verblaßt!' so dringt es zu ihm von der Zinne. Gegen den Erreger alles Unheils hegt er keinen Verdacht; gerade ihn, den ‚Überklugen', der schon so oft ihm geraten, fleht er um einen Ausweg an. ‚Ich muß siegen! Gibt's keine List? Hilf! weißt du nichts?' Woher die Hilfe ihm komme, das wiegt ihm jetzt gleich. ‚Hat Gott mich verlassen, war Er's, der mein Schwert der Hand entfallen ließ, — wozu wär' Satan da? Nur jetzt! nur heute! Rate, Rat!' Und der angerufene böse Geist ist ihm näher, als er es vermeint.

Dem in wilder Verzweiflung ihn Beschwörenden nennt der üble Ratrauner das einzige Mittel zur Wendung alles Übels: Schwanweiß' Verstoßung. Sie sei es, die ihm Unheil bringe; das Volk verwünsche sie, der Priester weiche scheu vor ihr; eine Wasserjungfrau sei sie; wie sie kam, so werde sie gehen, nachdem sie ihn ins Unglück gebracht. ‚Ich! Schwanweiß verlieren? Lügner! Gerettet hat sie mich, als wildbeutelustig in Sümpfe ich sank!' Dies seine ersten leidenschaftlichen Erwiderungen, — aber die böse Saat ist in sein Inneres gesenkt, und zu Rauneraths Spott über die ‚Sumpfzauberei', der er ‚ein feiles Opfer' geworden, fügt sich Schlag auf Schlag von außen: Hildebrands Fall, Etzels blühende Sprossen erschlagen, ein mächtigster Bundesgenosse verloren, die Hütten des armen Volkes da drunten in Flammen lodernd, Morden und Sengen überall. So naht der Augenblick, da im Zusammenbruch alles Befreundeten,

zu ihm Gehörigen der finstre Entschluß in ihm reift: ‚Muß es denn sein? Hilft mir niemand? Euch Höllenmächten weih' ich mich! Das Liebste auf Erden, ich opfre es hin!'

Das Gift hat gewirkt, schneller als Raunerath es wähnte. Jetzt ist kein Drang, kein Blendwerk mehr vonnöten. Im gleichen Moment, da Dietrich seinen verhängnisvollen Beschluß verkündet, geraten Ermenrichs Scharen ins Wanken; Dietleib hat Wittich besiegt und gefangen; er bringt dem König sein Schwert zurück, das er im Kampfgedränge mit Schweiß dem Feinde abgewann, und Wittich, der Besiegte, ist neu zum Waffenbruder Dietrichs erkoren. Jetzt gilt es für Raunerath, den neugeschlossenen Bund zu zerstören, Wittich die Falle zu stellen, ihm mit heuchlerischem Mitleid das Los der armen Verstoßenen zu klagen, seine Begierde nach ihrem Besitz zu schüren, Schwanweiß' Treue in Dietrichs Augen zu verdächtigen. Die kaum versöhnten Helden sind wieder entzweit; Wittich liegt verwundet am Boden; Dietrich steht als Ankläger da, vor allem Volk die Edle der Untreue gegen ihn beschuldigend, mit der Aufforderung sich zu rechtfertigen. ‚Du bist nicht Dietrich', so entgegnet sie dieser Klage, ‚ein Fremdes spricht aus dir! Dein Aug' ist nicht dein Auge; ein fremdes blitzt aus ihm! Nur zu Dietrich könnt' ich sprechen, Schwanweiß bleibt sonst stumm.' Aber dieser steht in trotzig düsterem Schweigen da; der Verführer hat gesiegt und sein Opfer von allem getrennt, was seinem unheilvollen Einfluß widerstreben könnte.

Von *allem*? Noch nicht von seinem Volk und seinen Helden, noch steht er als König und Herrscher vor ihnen da. Der letzte Widerstand soll gebrochen werden; dies kann nur durch den allmächtigen Einfluß der Kirche bewirkt werden. Dazu dient ihm jener Teufelstanz vor dem Portal der Kirche, durch welchen er Dietrich inmitten der Trauerfeier für Hildebrand zu schallendem Gelächter aufreizt. Daß dieser Frevel vom Priester als solcher gerügt, von Dietrich nicht gesühnt werden wird, das steht für ihn im voraus fest. Und so wird der tanzende Teufel die Spaltung vollziehen, Krone und Kirche durch einen Bocksprung voneinander trennen.

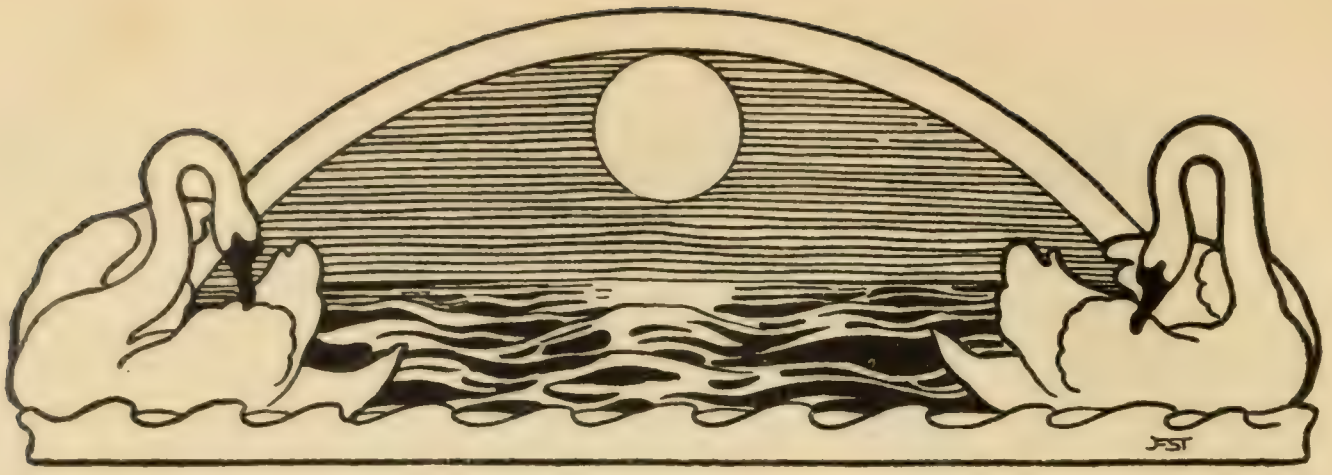
Man denke an den Totentanz in den Vorstellungen des Mittelalters; Tod und Teufel sind bereits im Volksmunde durch die Alliteration verbunden, wie sie der dritte Akt des Dramas vereinigt vor den Helden treten läßt. *Tanz* und Teufel gehen nach den Mönchspredigten immer zusammen. Tanzend erscheint der Teufel dem Volkshumor vielfach in deutschen Sagen; eine Teufelsposse ist auch in der Banadietrich-Sage das entscheidende, treibende Motiv zum gotteslästerlichen Lachen des frommen Ritters. Was aber hat die Kunst Siegfried Wagners mit ihren reichen Mitteln aus diesem gegebenen Material für einen wirkungsvollen Höhepunkt seines ersten Aktes aufgebaut! Welcher Kontrast zwischen den feierlich anschwellenden Klängen des Chors in der Kirche und dem diabolisch aufflackernden Spott, der im Moment der größten Feierlichkeit da drinnen hier außen vor den Augen und Ohren des Zuschauers wachsend sein Spiel treibt! Der Chor wird **a capella** gesungen, Raunerath hat das Orchester für sich, das zuerst in der kleinen Flöte und der Violine mitten in den ernsten gehaltenen Gesang hinein seine Funken sprüht, dann in einer zweitaktigen Pause des Gesanges in den Holzbläsern sein Teufelsmotiv

aufnimmt. Die höhnenden Akzente seines teuflischen Spottes, seiner Siegesgewißheit wetteifern ironisierend mit den frommen Klängen hinter der Szene; dann — als der Chor schweigt und drinnen das heiligste Schweigen die feierliche gottesdienstliche Handlung begleitet (‚da alles mäuschenstill war', heißt es in der Sage) — beginnt er seinen grotesken Tanz mit dem aufgeblähten Ziegenfell. Und er braucht ihn nur durch wenig Augenblicke fortzusetzen und das Spiel ist gewonnen, da Ursache und Wirkung richtig veranschlagt waren. Das Übrige kann er sich selbst überlassen.

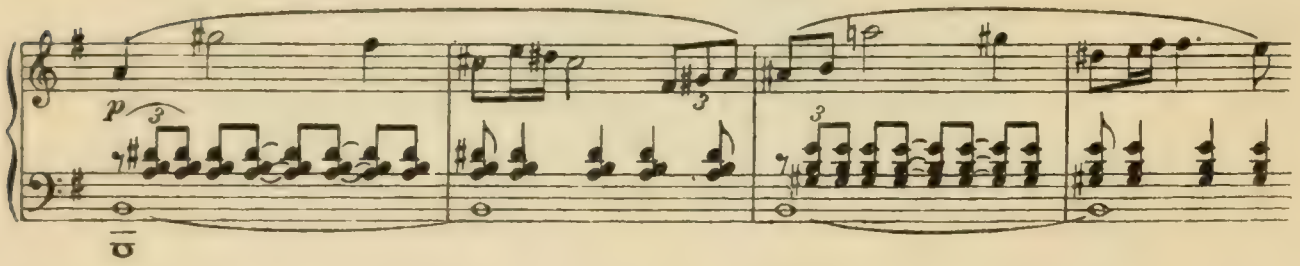
Der unwiderrufliche Riß zwischen König und Priester, und dadurch zwischen König und Volk, ist vollzogen: alles weicht, eidentbunden, scheu vor ihm zurück. Und gleichzeitig bricht Etzel mit seinen Heunen ein, seiner Söhne Untergang zu rächen. Heuschreckengleich, haßhungrig sind sie ins Land gebrochen und stürmen bedrohend die Burg. Den einzigen, der noch zu ihm hält, den tapfern Dietleib, wehrt er selbst von sich ab. ‚Ich bin nicht mehr Dietrich! Siehst du nicht mein Auge funkeln? Eines Verfluchten Blitze zucken aus ihm! Satan bin ich Gesell! Spar' für Bessres den glühenden Mut!' Und noch einmal schützt ihn Raunerath, indem er ihn auf fliegendem Drachen durch die Lüfte entführt.

Für den Verderber ist es das Nächste, daß sein böses Trugspiel nicht durchschaut wird, Schwanweiß nie wieder dem Helden sich nähert. Wer wahrt diesen davor, daß ihn bei allem Stolz doch nicht noch Reue überkommt, sobald er von der Täuschung erfährt, mit welcher er hintergangen wurde? Er muß bewirken, daß sie für immer von der Erde Abschied nimmt und in die Tiefen ihres Flutenreiches zurückkehrt. Hat er durch die Trennung von Dietrich ihr Glück ‚in Scherben geschlagen', so muß er sie noch durch üble Nachrede und Verdächtigung aus dem letzten irdischen Heim vertreiben, das sie sich zeitweilig in Frau Utes Hause erkoren, um Wittichs Wunde zu heilen und ihn seinen Rachegedanken abwendig zu machen. Erst als auch dies ihm gelungen, tritt er im dritten Akt

Dietrich abermals gegenüber, um nun mit Hilfe des Gevatter Tod schnell zu enden. Wie leicht ist es ihm in der Politik geworden (offenbar ist da der Teufel recht eigentlich zu Hause!), wie hat er da die Karten für sich günstig zu mischen gewußt! Und wie schwierig fällt ihm nun der Rest seines Werkes, sobald er erst — Mann gegen Mann — an die von aller Deckung durch Herrschaft und Macht entblößte und doch, trotz aller Verdüsterung, fest in sich beruhende Persönlichkeit des Helden herantritt! — Und so ist es doch zuletzt die Liebe, die Banadietrich rettend sich nahen kann!



II. Schwanweiß.



Die Natur des Weibes ist die Liebe; erst durch die Liebe erhält das Weib seine volle Individualität. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag.' ‚Aus seinem einsamen, furchtbar weiten Mutterhause hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt senkt dieser mit der Vermählten sich hinab und macht sich mit allen Wundern der Tiefe bekannt.'[1]

In diesen beiden, in der Schrift über ‚Oper und Drama' bloß metaphorisch das weibliche Wesen der Musik im Verhältnis zur männlichen Natur des Dichters andeutenden Sätzen ist das liebende Weib überhaupt dem Wellenmädchen verglichen und zugleich Schwanweiß' elementare Natur in der ganzen Entwickelung ihres Ursprunges und ihres Schicksals mit wenigen Strichen gekennzeichnet.

Die liebende Verbindung menschlicher Helden mit Wasserfrauen, die zuweilen die Stammmütter ganzer Heroengeschlechter werden, begegnet vielfach in alten Sagen, von denen wir bereits der Überlieferung von Wittichs Stammvater Wiking mit der Meerfrau Waghild

[1] Richard Wagner Gesammelte Schriften III, S. 389/90. IV, 184.

gedachten. Der Meluſinen- und Undinenſagen und -märchen gibt es ſo manche; den meiſten von ihnen iſt der Grundzug eigen, daß die Nixe beim Zweifel des geliebten Mannes an ihrer Treue oder anderweitigem kränkenden Mißtrauen in ihr Element zurückweichen muß. ‚Irriges Wähnen, oben auf Erden Glück zu erſehnen! Hätte der Vater, durch Bitten betört, nie den Wunſch ſeines Kindes erhört! Heim zu der Wellen wohligem Grab tauch' ich — enttäuſcht — hinab. Trübſal fand ich, nur Schmerz und Leiden, Lohn für kurze Herzensfreuden!' Dieſe Undinenklage vernehmen wir auch aus Schwanweiß' Munde.

Hat nun das alte Undinenmärchen ſeit Fouqué in wiederholten Anſätzen bereits zur Bühne hingeſtrebt, ſo iſt es in Siegfried Wagners ‚Banadietrich' u. a. auch deshalb zu ſeiner ſchönſten und tiefſten Verkörperung gelangt, weil hier die Natur der Waſſergottheit in echt mythiſcher Auffaſſung den entſprechenden, durch ſich ſelbſt motivierten Gegenſatz zum dämoniſchen Weſen des Teufels als Feuergott in ſeiner unterirdiſchen Flammenheimat bildet.

Unzweifelhaft iſt die dem ‚Banadietrich'-Drama als Lebensodem zugrunde liegende ethiſche Tendenz als eine durchaus chriſtliche zu bezeichnen, aber doch diesſeits von jeder eigentlichen Dogmatik. Ja, wo uns ſpezifiſch chriſtliche Kultformen darin begegnen, wie bei der kirchlichen Totenfeier für Hildebrand, berühren ſie ſich durch den ganzen Zuſammenhang ſo nahe mit herzlos herrſchſüchtigem Prieſtertum, daß ſie bei aller ernſten Fülle doch kaum dazu gelangen, tiefere religiöſe Empfindungen in uns auszulöſen. Inniger als aller kirchliche Pomp berührt uns vielmehr die ſanfte Milde der duldenden, rettenden, verſöhnenden, heilenden Schwanweiß-Natur. Sie, die nach Rauneraths heuchleriſcher Verdächtigung ‚Gottes heiliges Haus meidet', da ſie dem Könige ‚nicht ehelich angetraut' ſei, ſtellt germaniſchem urheidniſchem Reckentrotz echt weiblich das chriſtliche Prinzip der Reue und Duldung gegenüber.

Es iſt demnach ein Chriſtentum *vor* aller Dogmatik, innerhalb der Grenzen der elementaren Natur, auf dem mythiſchen Gegenſatz zwiſchen Waſſer und Feuer beruhend. Wie im ‚Bärenhäuter' das Teufelsgold des Wirtes, auf den Boden geworfen, zur Flamme ſich wandelt, ſo ſchlägt auch hier im zweiten Akt eine Flamme auf, als des Quackſalbers Flederwiſch giftiger Trank verſchüttet wird — eine Handbewegung von Schwanweiß, und ziſchend verlöſcht die Flamme. ‚Wie es ziſcht, ſchlecht ſich miſcht, gleich erliſcht!' reflektiert darüber der biedere Flederwiſch in den — unkomponiert gebliebenen — Verſen der Dichtung. ‚Waſſer und Flammen paßt nicht zuſammen!'

Hier ſteht ein elementares Weſen dem anderen gegenüber, jedes das andere erkennend und durchſchauend. Schwanweiß kann durch die veränderte Erſcheinung des würdigen Quackſalbers nicht getäuſcht werden: ‚Sag' dem Vetter Raunerath, ſeine Kunſt er beſſer nütz'! Schwanweiß kenn' genau Herrn Vollants Witz', und bitter fügt ſie hinzu: ‚Hat er noch nicht am Spaß genug, der mein Glück in Scherben ſchlug? Geh', und laß uns allein!' Und wiederum iſt der edle Raunerath-Flederwiſch unermüdlich darin, auf ihre verdächtige Abkunft hinzuweiſen, der ‚Waſſernixen ſüßes Geflöte', das ‚Mondſpiegel-Wellengeplätſcher' zu verhöhnen und Dietrich davor zu warnen, daß er Reich und Macht ‚um eines Nebelſtreifens feuchtes Glück' verſchleudre. ‚Und wer iſt dieſe Schwanweiß

licht?‘ ereifert er sich gegen Frau Ute. ‚Wassertümpels gleißender Sproß, glatt und klebrig! Keiner wird sie los! Willst du Beweis, befühl’ mit der Hand am Saum ihr Gewand! Ein Eckchen ist da immer feucht. Hast du’s befühlt, jeder Zweifel weicht!‘ — ‚Wo kamen nur die Tropfen her?‘ befragt er aufreizend Frau Ute, nachdem seine Flamme durch eine bloße Handbewegung Schwanweiß’ verlöscht ist. Ja, ‚Wasser und Flammen paßt nicht zusammen‘, so wenig als Herzensgüte und Bosheit, Reinheit des Sinnes und Teufelslist.

Wir verweilen hier noch bei dem rettenden, heilenden Wesen in ihrer Natur. Als Retterin ist sie Dietrich zuerst nahegetreten, da er auf der Jagd in der Wildnis schweifte und dem Ertrinken nahe war. ‚Gerettet hat sie mich, als wildbeutelustig in Sümpfe ich sank: ihr lieblicher Arm enthob mich dem Tod, den Nebelstreif schuf sie zum sicheren Pfad. Dem Geretteten wollte sie heimlich entweichen; doch ich hielt sie und ließ nicht von ihr, und schwur ihr Liebe als einzigen Dank.‘ Ihre Heilkunst bewährt sie an Wittichs Wunde mit köstlichem schmerzenlinderndem Balsam; nur kann und will sie den Kühnen nicht völlig genesen lassen, ehe er nicht dem Gedanken an Rache entsagt. Der heilenden Kraft des reinen Quellwassers steht die segenbringende, befruchtende nahe. Als Flederwisch Utes Grundstück betritt, will er Hof und Garten erst gar nicht wiedererkennen; so üppig ist jetzt alles geworden, seit Schwanweiß in ihrem Hause weilt. Später freilich, nachdem er erst Zweifel und Mißtrauen in ihr leichtgläubiges Herz

gesäet, ändert er den Ton: ‚dieser Blumen Überblüh'n, unheimlich wär' mir solches Glüh'n.' Und als Schwanweiß endlich, infolge seiner Verdächtigung und Wittichs Entfernung Utes Haus verläßt, segnet sie zuvor Haus und Garten, die ihr ein gastliches Obdach gewährt. ‚Die Hütte trüb' kein böser Schatten, die ich zum Obdach uns erkor! Blumen und Blüten, Gräser und Bäume, lebet wohl! ich seh' euch nimmer. Ihr wart mir gut und treu und hold, laßt meinen Segen euch nun weih'n: erglänzet licht in lauterem Gold zu nie geahntem Gedeih'n!' Da beginnen die Blumen des Gartens zu leuchten und zu glühen in nie gesehener Pracht und strömen die herrlichsten Düfte aus, das Laub an den Bäumen strahlt und flimmert, alle Blumen, Blüten und Blätter schimmern in wonnigem Goldglanz, und während sie in der Glut eines purpurnen Sonnenunterganges zum Fluß schreitend in dessen Tiefe verschwindet, fließt von Ästen und Zweigen ein üppiger Goldregen herab. Ute holt in größter Hast einen Korb und häuft darein den gewonnenen Reichtum; da ist aber auch schon der Teufel auf seine Zerstörung bedacht, indem er es wieder in falbe faule Blätter verwandelt. Er erscheint dicht hinter ihr und lacht ihr sein schadenfrohes ‚Hahaha!' grell ins Ohr; sie guckt in den Korb und steht wie versteinert da. Alles rings erscheint wie verdorrt, und sie erkennt, was sie durch ihre törichte Leichtgläubigkeit verscherzt. Daß Goldstücke, welche Nixen, Zwerge und andere Naturwesen dem Menschen schenken, sich nachmals in Kohlen, Staub, Blätter und andere wertlose Dinge verwandeln, wird von den Mythenforschern, die alles auf die Sterne des Himmels beziehen (Henne-am-Rhyn), dahin gedeutet, daß das Gold der Sterne am lichten Schein des Tages erblasse und verschwinde; andere geben diesem Zug eine weniger künstliche Deutung; die überzeugendste wohl der Dichter selbst in dem obigen Zusammenhang: wonach alle göttlich wunderbare Gabe und nicht minder ihre Entziehung auf den wirkenden Gegensätzen von Güte und Bosheit, Glauben und Zweifel beruht.

Das sanft melodische Rieseln und Rauschen der Gewässer, ihr geheimnisvolles Murmeln, führte zu der Vorstellung, daß die Wassergeister des Gesanges und prophetischer Weisheit kundig seien. ‚Besonders an Wasserfällen, oder auch an stillen Teichen, Seen und Brunnen hausen sie und werden mit Scheu vom Menschen verehrt.' Aus der Tiefe eines Sees erschallen bisweilen wunderbar ergreifende Töne, und häufig hört man die

Nixen singen.[1] So erzählt auch Frau Ute von Schwanweiß, sie habe ‚ein Stimmchen, silberhell (man denke hier an das entzückende, dazu erklingende Violinsolo in der höchsten Lage!) — so denk' ich mir die Nix' im Quell'. ‚Und Abends öfters merkte ich, wie sie still zum Bache schlich; da hört' ich ein Singen, wie sanftes Sehnen, ich sah ihr Auge feucht von Tränen.'

Ihr Äußeres schildert sie mit den Worten: ‚Fürwahr, sie ist schön und gut und zart, von ganz besonderer Menschenart: die Haare anders wie sonst bei Frauen, und Augen gülden anzuschauen. Stets trägt sie ein grünes Gewand, und im Haar wie Schilf ein Band.' Nur von dem nassen Gewandsaum weiß sie nichts zu vermelden, solange sie noch nicht von Flederwisch darauf hingewiesen worden ist; diesen entdeckt sie erst später und wird dadurch in ihrem üblen Mißtrauen bestärkt. Und doch ist dieser feuchte Gewandsaum, oder auch ein nasser Zipfel an Schürze oder Schleier ein sicheres, immer wiederkehrendes Kennzeichen des Wassergeistes. Wenn in Musäus' Märchen die ‚Nymphe des Brunnens' bei der Taufe eines Edelfräuleins als Patin auftritt, so erscheint sie schön, sittsam und dabei herrlich gekleidet in ein fliegendes Gewand von wasserblauer Seide: ‚aber der Zipfel ihres Schleiers, der in dünnen Wolken von dem Wirbel des künstlich geschlungenen Haares bis an die Fersen herabschwebte, war naß, als sei er durchs Wasser gezogen'. Am ‚nassen Kleidsaum' kenntlich sind auch die schönen Wesen, die aus sehnsüchtiger Liebe und geheimer Neigung zu den Menschen um die stille schwüle Mittagszeit oder auch bei Nacht im Mondschein aus der Flut aufsteigen, sich gern unter die fröhliche Jugend mischen und Abends am Tanz unter der Dorflinde teilnehmen, um Mitternacht aber regelmäßig verschwinden.

Der Name Schwanweiß leitet darauf, daß göttliche Jungfrauen sich nicht selten in Schwanengestalt zeigen. Zuweilen sind es Walküren, die im Frieden, statt Helm und Panzer, das Schwanenhemd anlegen und als Schwanenjungfrauen erscheinen. Waldseen und stille Weiher sind ihr bevorzugter Aufenthalt. In diesen baden sie, nach Abwerfung ihrer Gewänder auf den grünen Uferrasen; welcher Mann ihnen dieses Hemde raubt, bringt die Eigentümerin dadurch in seine Gewalt. Er muß aber das Schwanenhemd vor ihr verbergen, damit sie ihn als treue Gattin beglücke; findet sie es wieder, so kann sie dem Zug in die Lüfte nicht widerstehen und entfliegt ihm. Die Wielandsage bietet dafür das bekannteste Beispiel; ein anderes ist in Musäus' Märchen vom ‚Geraubten Schleier' nachzulesen.[2] Immer sind es weiße Schwäne, in deren Gestalt die Schwanenmädchen sich wandeln; die schneeweiße Farbe des Gefieders ist das Symbol der Reinheit, Unberührtheit, Jungfräulichkeit. Schwarze Schwäne gelten als dämonisch unheimlich, als Symbole geheimer Wollust und Üppigkeit. Von schwarzen Schwänen wird u. a. die heidnische ‚Venus in Budissin' (Bautzen) gezogen, von welcher die Sage meldet, ihr sei einst, wo jetzt das Schloß Ortenburg steht, ein Götzentempel geweiht gewesen. Darin habe vor Zeiten ihre Bildsäule gestanden, als schönes Weib, von einem Myrtenkranze

[1] C. Klee, Deutsche Mythologie, S. 6; Wilh. Müller, Gesch. u. System der altdeutschen Religion, S. 371. — [2] Ausgabe in 6 Bänden (Halle 1839), Bd. IV, S. 82/161.

umschlungen, eine Rose im Munde, eine brennende Fackel auf der Brust, auf einem Wägelchen von zwei schwarzen Schwänen gezogen. Aber bei der Erbauung sei alles von Grund aus zerstört worden.[1]

Das flüssige Element in der wechselnden Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen, ob als brausender Wasserfall, dessen tobende Massen wütend mit ungeheurer Wucht dahinschießen, einander im weißen Schaum verschlingen und den Beschauer selbst zu verschlingen drohen; ob als zarter Staubbach von der Bergwand niederhangend, wie ein flatterndes Band, mit dem die Winde spielen; ob als Gewoge des Ozeans, das brandend an der Klippe aufspritzt und über dessen weite Fläche der stolze Wiking auf mächtigem Drachenschiff dahinsteuert; ob als friedlich schlummernder Teich in abgeschiedener Waldeseinsamkeit; ob als rieselnder kühler Bach oder als wundenstillende, schmerzenlösende Heilquelle der Wildnis, die sich warm an leidende Glieder schmiegt und ihnen Genesung bringt: in all seinen Gestalten ist es dem dichterisch empfänglichen Volksgeist zauberisch eindrucksvoll. Wie es plätschernd und rauschend von der Höhe niederfällt, im Fall zertropfend und zerstäubend, in tausend und abertausend Dunstteilchen sich auflösend, und zu Füßen der Höhe in einen klaren Teich sich sammelt; wie es durch grünes Waldmoos spielend über den Kiesgrund weiterrinnt, um, ins Freie gelangt, Wiesen und Felder zu wässern und dem nahen Fluß zuzuströmen; ja selbst als schilfumwachsener sumpfiger Pfuhl unter herabhangendem Weiden- und Erlengezweig, oder in öder Heidenfläche: immer hat es die Volksphantasie dazu angeregt, sein Leben und seine stetige Bewegung, oder auch seine stumme Verschwiegenheit, mit singenden, tanzenden lebendigen Gestalten zu erfüllen, dem Menschen, der in ihre Gewalt gerät, bald wohlgesinnt, bald wiederum tückisch verderblich. Wehe ihm, wenn er unter den sinkenden Füßen den Boden verliert und keine rettende Schwanweiß erscheint, ihm den Nebelstreifen zum betretbaren Pfade umzuschaffen!

‚Denn der Teufel ist uns gram und wohnt im Wasser‘, so schreibt einmal — recht im Gegensatz zu der im ‚Banadietrich‘ herrschenden Auffassung — der große Teufelsfeind

[1] W. Ziehnert, Sachsens Volkssagen, Bd. III, S. 297, und hiernach in Gräßes ‚Sagenschatz des Königreichs Sachsen‘, S. 473.

und Teufelsspürer Luther in seinen Briefen (25. Januar 1546 von Halle aus an seine Frau), als er durch den Eisgang der Saale an der Rückkehr in sein Heim verhindert war. Eine sehr merkwürdige Äußerung, da sie zeigt, welche derb humoristische und doch fast schreckhaft gläubige Wendung der große Mann, in seiner durchweg naiv realistischen Auffassung alles Mythischen, dem Volksglauben vom bösen Wassermann gegeben hat, der dem Menschen nach dem Leben steht, indem er ihn in sein feuchtes Reich hinabzieht. Um so merkwürdiger, als ihm doch sonst ein ganz anderes, durch die christliche Vorstellung überkommenes Bild von dem Aufenthalt des Teufels geläufig ist, in der feurigen Hölle, mit ihrem siedenden Pech und brennenden Schwefel! Um so merkwürdiger ferner, als er mit seiner Äußerung sich tatsächlich wieder durchaus auf echt germanischem, urmythischem Boden befindet! Der deutschen Mythologie, so versichert uns Vernaleken, ist ganz entschieden eine Wasserhölle eigen; eine Feuerhölle scheint undeutsch. Die Idee einer Feuer- und Pechhölle scheint nach ihm vielmehr dem Orient und den Slaven anzugehören. Auch das nordische Nibelheim ist von rauschenden Wassern durchströmt, nicht ungleich dem Phlegethon und Kozytus der Alten. Aber freilich ist andererseits der deutschen Naturreligion auch die Vorstellung eines Ortes der Qual und Strafe nach dem Tode an sich völlig fremd und erst durch den Einfluß des Christentums aufgekommen. Vielmehr wird die Einkehr in jene ‚Wasserhölle' als eine Art Halbleben, als ein Zustand der Entrückung aufgefaßt. Man sieht, wie wir eben hierdurch gerade wieder dem Bannkreis unserer Dichtung uns nähern.

Aber das Kunstwerk hat sein unverkümmertes, ihm durch nichts zu verkümmerndes Recht darauf, den unter dem Einfluß christlicher Ideen zum Teil sich selbst widersprechenden Abweichungen und Differenzierungen mythischer Vorstellungen innerhalb seiner Grenzen eine bestimmte, einheitlich überzeugende Richtung zu geben, und im ‚Banadietrich' ist von diesem Rechte Gebrauch gemacht. Hier gibt es keinen ‚Teufel im Wasser': Rauneraths Reich ist von demjenigen Schwanweiß' verschieden und keine ‚Wasserhölle', vielmehr in unterirdischen vulkanischen Tiefen zu Hause, wie nach jener klerikalen Überlieferung Dietrichs Seele in den Ätna gestürzt sei. Der Gegensatz der Elemente ist zum ethischen Gegensatz verdichtet. Selbst wo vom rettungslosen Untergang des kühnen Seefahrers auf steuerlos verlornem Schiffe die Rede ist, immer bleibt die wogende Tiefe Schwanweiß' Gebiet; und, wie im Vorgefühl seiner erlösenden ‚Entrückung' in dieses Reich, preist der Held das ‚wellenweiche Untergehn', wenn aus dieser Tiefe ihm heimlich ein ‚wonniges Klingen, wie Schwanenflügels lockendes Schwingen' entgegentönt: ‚so will ich den Tod, und solchem folg' ich gern!'

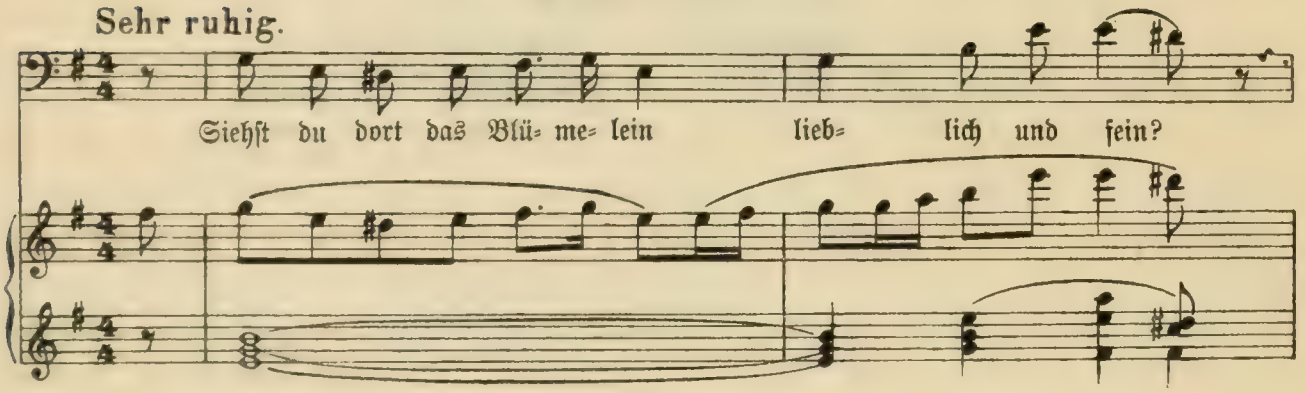
Wie menschlich hold berührt uns Schwanweiß' melodisches Motiv (Klav.-A., S. 12, 1, 3 ff) gleich bei ihrem allerersten Erscheinen auf der Bühne, — wie die Verkörperung aller zarten Frauenhuld und -Tugend! Seine wahre Herkunft erkennen wir erst ganz am Schlusse des Werkes, wenn das gleiche melodische Motiv sich in berauschender Fülle hebend und tragend um den Lobgesang der Nixen und Schwanenjungfrauen rankt, mit dem sie ihr heimisches Element verherrlichen. Jener Lobgesang gemahnt uns in seiner Idee nicht allein an jene urgermanische Vorstellung, sondern auch ganz

unmittelbar im Wortanklang an jenes ‚traulich und treu ist's nur in der Tiefe', wenn aus seligem Gewoge einer wonnigen Fülle des Wohlklangs — als töne uns jenes Element selbst seine nun geoffenbarten Wunder entgegen — die Schlußworte der Dichtung uns vernehmlich werden:

‚Der nur wird dem Wahn entrückt,
den unser Flutenreich beglückt.
Alles Werdens Urgewalt, all Empfindens Urgehalt:
Treue findet nur und Trost, wer die Tiefe sich erlost!'

6.

Die größte Sündentat.



ie durch Mühe und Schweiß des fleißigen Landmanns mit Pflügen und Eggen, Aussaat und Ernte dem mütterlichen Erdboden abgewonnene Gottesgabe des Korns, oder auch des daraus bereiteten Brotes soll nicht mißachtet oder übermütig geringgeschätzt werden. Das Frevelhafte einer solchen Mißachtung durchdringt das ganze Volksbewußtsein und hat sich diese Anschauung in mancherlei sagenhaften Vorstellungen ausgeprägt.

Unter ihnen ist die allbekannteste, in mancherlei Fassungen wiederkehrende die holländische Sage vom ‚Frauensand' westlich im Süderse (Zuyderse), wo die Kirchtürme und stolzen Häuser der vormals reichen und mächtigen Stadt Stavoren in tiefer Flut begraben liegen. Der Reichtum hatte ihre Bewohner ruchlos und übermütig gemacht, so daß sie Hausflur und Türen mit Gold beschlagen ließen; und als das Maß ihrer Übeltaten gefüllt war, erreichte sie ihr Schicksal. Eine stolze Jungfrau von unermeßlichem

Geld und Gut hatte ihrem Schiffsmann anbefohlen, ihr von seiner Fahrt eine Ladung des Auserlesensten und Besten mitzubringen, was auf der weiten Welt zu finden wäre. Sie wähnte ihn an der Küste von Afrika, wo er um Gold und Elfenbein, Perlen und köstliche Steine handeln sollte; statt dessen war er nach Danzig gesteuert, hatte sein Schiff mit ausgesuchtem Weizen befrachtet und kehrte damit in seine Heimat zurück. Mit seinem Einkauf unzufrieden, befahl sie ihm zornig, seine ganze Ladung in die See auszuschütten. Da fiel eine Schar von Armen vor ihr auf die Knie und flehte sie an, daß sie das Korn lieber unter sie verteilen möchte, als es vom Meer verschlingen zu lassen. Sie beharrte aber auf ihrem Befehl, und der ruchlos verschüttete Weizen bildete nun nicht fern vom flachen Ufer eine Insel oder Sandbank, sproß und wuchs das folgende Jahr, und trieb lange und hohe Halme. Die Ähre glich der Weizenähre, war aber taub und ohne Körner. Die stolze Jungfrau verlor ihr Gut und verkam elend und in Dürftigkeit, und von der bösen Stadt zog Gott seine Hand ab. Die Sandbank mit dem toten Weizen sperrte ihren Hafen, so daß er zugrunde ging; die Stadt versank allmählich bis auf wenige Hütten ins Meer. Nur der körnerlose Weizen grünt bis zum heutigen Tage weiter, und die Insel, darauf er gedeiht, führt in Erinnerung ihrer Entstehung noch heute den Namen des Frauensandes.

Einen ähnlichen Übermut bezeigten die Bewohner des westfälischen Schlosses Kindelsberg (hinter dem Geisenberg), indem sie sich große Kuchen von Semmelmehl, wie Kutschenräder, backen ließen: mitten hinein machten sie Löcher und steckten sie an die Achsen ihrer prunkenden Karossen. Das war eine himmelschreiende Sünde, denn so viele Menschen hatten kein Brot zu essen. Eines Abends spät kam ein weißes Männchen (der Tod in Zwerggestalt) ins Schloß und kündigte ihnen an, daß sie binnen drei Tagen sterben müßten. Das traf auch ein, denn die Pest raffte sie hin. Hierher gehören dann auch die mannigfachen Erzählungen von Brot- oder Semmelschuhen. Die Tochter des Burgherrn von Hradekberg (im Klatauer Kreis, eine Viertelstunde vom Dorf Oberkamenz) war so von Stolz besessen, daß sie Semmeln aushöhlen ließ und statt der Schuhe anzog. Als sie nun einmal, mit solchen Schuhen angetan, zur Kirche ging und eben auf die letzte Stufe der Brücke trat, die vom Schloß zur Kirche führte, soll sie und das ganze Schloß versunken sein.

Einer Bürgersfrau, so lautet eine andere Überlieferung, war ihr junges Kind gestorben, das ihr Augapfel war. Und wie sie's nun im Sarg auf das beste putzte und kleidete, so däuchten ihr die Schühlein doch nicht gut genug, und sie nahm das weißeste Mehl, das sie hatte, machte daraus einen Teig und buk dem toten Kinde Schuhe von Brot. In diesen Schuhen wurde das Kind bestattet; doch ließ es im Grabe der Mutter nicht Rast noch Ruh', sondern erschien ihr jammervoll, bis sein Sarg wieder ausgegraben, die Brotschuhe ihm von den Füßen genommen und andere ihm angezogen wurden. Eine Danziger Sage, die übrigens auch an mehreren anderen Orten übereinstimmend erzählt wird, berichtet von einer Mutter, der ihr Kind in den Sumpf gefallen war. Um es von den ihm anhaftenden Flecken der schwarzen Moorerde zu reinigen, habe sie sich der zartesten Semmelbrocken bedient und sei darüber zu Stein verwandelt. Mißbrauchtes

oder den Armen hartherzig versagtes Brot wird in vielen Fällen zu Stein. Oder es fließt Blut daraus, wie z. B. im brandenburgischen Amt Klettenberg gegen den Unterharz, unfern des Dorfes Hochstädt etliche Pferdejungen ihren Herren geflucht hatten, daß sie ihnen bloß gemeines, schwarz-hausbackenes Brot gegeben: sie warfen ihr Brot frevelhaft zur Erde, traten's mit Füßen und geißelten's mit ihren Peitschen. Alsbald kam zu ihrem Schrecken Blut aus dem Brot geflossen.

Dem Brottreten in Gestalt von Semmelschuhen kommt die in der ‚Banadietrich'-Sage enthaltene Vorstellung zunächst, daß jemand Brot oder Brotrinde eigens zu dem Zweck in seine Schuhe lege, um im Übermut die Gottesgabe schmählich mit Füßen zu treten. Das sei dann die ‚größte Sünde'. So volkstümlich diese Vorstellung an sich auch ist, so sehr sie den Grenzen einer ländlichen oder bürgerlichen Vorstellung entspricht, so wenig brauchbar war sie doch für den Dichter, so wenig sagt gerade *diese* ‚größte Sünde' unserem heutigen sittlichen Gefühl. Er bedurfte eines Zuges, der die ‚größte Sünde' nicht im Brottreten, allerdings auch nicht erst in ausschweifenden Phantasien von Blutvergießen, Mord, Ehebruch, Raub und Totschlag suchte, sondern — im Sinne der Heilandslehre — bereits in der bloßen Gesinnung, im wissentlichen Begehen auch des geringsten Unrechts ausgedrückt fand. ‚Wer ein Weib ansiehet, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen.' ‚Ihr habt gehört, daß zu den Alten gesagt ist: du sollst nicht töten; ich aber sage euch: wer mit seinem Bruder zürnet, der ist des Gerichts schuldig' usw. Was ist groß und was ist klein im moralischen Bewußtsein? Und schließt nicht die kleinste Sünde implicite die größte bereits in sich? Welches ist demnach diese zugleich kleinste und größte Sünde, die Banadietrich hier am Ort, inmitten seiner Wildnis, auf der Stelle ohne Zögern ausführen kann?

Der Teufel ist nicht um eine Auskunft verlegen. Er weiß sehr wohl, daß das bloße Bewußtsein der Sünde eine an sich geringfügige Handlung zu einer solchen stempelt, die das Gewissen eines Edlen als unverzeihlich, nicht zu vergeben empfindet. Er weist ihn auf das geringe kleine blaue Blümlein zu seinen Füßen:

Siehst du dort das Blümelein lieblich und fein?
Halb erst offen, Sonnenerhoffen! Farbenentzückendes Spiel,
Wie eben der Tautropfen dreinfiel!
Siehst du seinen Blick aus halb erschlossenen Augen,
Zu kindisch noch, den Bienen zu taugen?
Bebend bei schwächstem Winde, scheu bei jedem Schritt!
Geh' hin! — Zertritt! —
Das ist die größte Sündentat!

Dies ist die eine Seite der Sündhaftigkeit einer Handlung: das Bewußtsein von ihr. Wohl kann Banadietrich über den abhinkenden Dämon spotten: es sei ein ‚mädchenhaft empfindelnder Teufel', der ‚von Blumen und Taugeträufel schwärme'. Inzwischen weiß jener genau, was er ausgerichtet, indem er ihm das vergegenwärtigte, was Shakespeare mit der Erwägung ausdrückt, daß der kleinste Käfer, wenn er zertreten wird, denselben Schmerz empfindet, wie ein Riese, und der Philosoph dahin erklärt, daß in beiden, im

größten wie im geringsten Lebewesen, der Wille zum Leben ganz und ungeteilt vorhanden sei. Er hat ihm durch seine Reflexion das Bewußtsein der Schlechtigkeit seiner Tat erweckt und er weiß genau, daß er damit die Angel des Bösen nach ihm ausgeworfen. Der zurückbleibende Banadietrich wird in dieser seiner gegenwärtigen Verfassung die Tat aus Trotz und Ingrimm dennoch begehen. Auf dieses Bewußtsein aber kommt es an, denn einen Gradunterschied kann es hier a priori nicht geben; wenigstens nicht in bezug auf die Größe oder Geringfügigkeit des Gegenstandes, an welchem ein Unrecht ausgeübt wird, da vor dem sittlichen Bewußtsein es keinen Grad- und Größenunterschied gibt, ein ragender Berg und ein Maulwurfshügel, ein schwirrendes Insekt und ein königlicher Adler sich gleich sind. Im Gegenteil, wenn wir hier einen Gradunterschied zugestehen wollen, so wird er von entgegengesetzter Beschaffenheit und Wirkung sein: das einem schwachen, durch seine Hilf- und Wehrlosigkeit rührenden und entwaffnenden Wesen zugefügte Unrecht muß dem, der es wissentlich ausübt, sogar schlimmer erscheinen, als das einem an Kraft und Größe Ebenbürtigen oder Überlegenen, der sich dessen erwehren kann.

Und damit kommen wir auf die andere Seite in der Betrachtung derselben Handlung, auf die dem Edlen so unmittelbar eigene Empfindung, die Goethe so schön bezeichnet als die ‚Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist'. Niemand hat diese Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, erhabener und mächtiger zum künstlerischen Ausdruck gebracht, als der Dichter des ‚Parsifal' in der Szene der Schwantötung und Gurnemanz' Belehrung über Tierliebe und Erbarmung mit dem Tier, das im Gralsgebiet ‚heilig' ist und sich der Schonung erfreut. Auch hier liegt die Schuld im Wissen davon begründet, und der tief erschütterte ‚reine Tor' hat als einzige Rechtfertigung nur das eine Wort: ‚ich wußte sie nicht'. In eine noch höhere, reinere Sphäre des Mitgefühls mit der ganzen Natur, nicht bloß mit dem engeren Kreise ihrer atmenden animalischen Wesen leitet dann die Blumenaue und der Karfreitagszauber über. Ein Dichter, wie Siegfried Wagner, im geweihten Bannkreise der Ethik des ‚Parsifal' aufgewachsen, kann nicht anders, als die ihr zugrunde liegende Anschauung in seinen eigenen Schöpfungen immer aufs neue, wie ein Bekenntnis, erklingen zu lassen. So bereits im ‚Kobold' in Verenas herzergreifendem Liede vom Sehnsuchtssang des gefangenen und geblendeten Vogels, so im ‚Bruder Lustig', wenn sich Walburg des töricht mißhandelten Tieres schützend annimmt. Und so wiederum hier im ‚Banadietrich', wo er mit dem vollen Zauber seiner Poesie und Musik eine an sich geringfügig erscheinende Handlung für das Gefühl dessen, der sie vollzieht und dessen, der sie als Zuschauer und Zuhörer in sich aufnimmt, zur ethisch ausschlaggebenden erhebt. Er hat ein Leben gemordet, ein Glied in der Kette des ewigen Lebens der Natur. ‚Weh dem', ruft Maria im Götz, ‚der die Blüte bricht! Er hat den Samen von tausend Glückseligkeiten zerstört!'

Welches ist demnach in Wahrheit die ‚größte Sündentat'? Diejenige, welche alle andren, im rein empirischen Sinne größer und wichtiger erscheinenden Vergehungen im Keime in sich schließt, sie fakultativ mit umfaßt: die mit klarem Bewußtsein begangene scheinbar unbedeutende und geringfügige Handlung, die aber zu der überall bewährten

edel ritterlichen Gesinnung des Helden im offenen Widerspruch steht. ‚So kann ich', lehrt Schopenhauer in seinen Betrachtungen über das Wesen der Reue,[1] ‚so kann ich z. B. egoistischer gehandelt haben, als meinem Charakter gemäß ist, irre geführt durch übertriebene Vorstellungen von der Not, in der ich selbst war, oder auch von der List, Falschheit, Bosheit anderer' (dies ist die genaue Beschreibung des Falles, in welchem Dietrich im ersten Akt sich befindet): ‚die Rückkehr der Besinnung ist dann aber auch berichtigte Erkenntnis, aus welcher Reue hervorgehen kann, die sich dann allemal durch Gutmachen des Geschehenen, soweit es möglich ist, kundgibt.' Hier aber handelt es sich nicht um einen beängstigenden ‚Eindruck der Gegenwart und den durch sie erregten Affekt, der so stark war, daß ich nicht eigentlich den Gebrauch meiner Vernunft hatte', — sondern die Tat wird mit dem vollen, durch den Dämon des Bösen selbst erweckten und angestachelten Wissen begangen und gilt einem Wesen, das sich in seiner wehrlosen Schwäche der Übermacht des Stärkeren nicht zu erwehren vermag. So kann nur Derjenige handeln, der sich den Rückweg zum Guten aus Trotz geflissentlich, bewußt und absichtlich abschneiden will. Ist dies nicht ein gewonnener Triumph des Bösen über das Edle? Kann Banadietrich noch tiefer sinken? Begeht er nicht in Wahrheit die ‚größte Sündentat'?

Und doch ist der Teufel, wenn er in diesem Sinne kalkuliert, ganz wie sich's gebührt, ein ‚dummer Teufel'.

Denn er fragt sich nicht, aus welcher Quelle eben jener Trotz entspringt. Er gibt sich der Hoffnung hin, der Umdüsterte selbst werde sich ebenfalls nicht danach fragen und — sich selbst vollends verdammend — sein eigener Richter werden. Ist es denn nicht vielmehr, in genau vorschreitender Entwicklung, ein Triumph der von ihm geschmähten und verabscheuten Reue, und nicht des Bösen, was ihn zu seinem wilden Entschlusse treibt? Quält ihn, den es drängt, die ‚größte Sündentat' zu begehen, nicht schon das unerträgliche Bewußtsein des zuvor von ihm Begangenen so mächtig, daß er es eben durch ein größeres Vergehen auslöschen will, daß er nach der ‚größten Sündentat' eben nur deshalb forscht und sucht, um das nagende Gefühl des bereits Geschehenen dadurch zu übertäuben? Und da es gewiß keinen besseren Moralkenner und Sündenrichter gibt und geben kann, als den Teufel in Person, zu dessen Profession das Richten und Anklagen gehört, so müßten wir uns fast darüber wundern, daß ihm dies Verhältnis entgangen sein sollte. Gewiß mag er sich doch etwas Ähnliches bei seinem Vorschlag gedacht haben; nur soll es seinem Opfer nicht zum Bewußtsein kommen; dann ist für ihn alles gewonnen.

Banadietrich tritt näher zur Blume und neigt sich zu ihr. ‚Wie lang' sah ich euch Blumen nicht mehr! Den süßen Duft, wie lang' ich ihn mied!' Sogleich aber steigt in ihm das Gedenken dessen auf, was ihn einzig erfüllt und dem er entfliehen will: ‚Und doch, nicht fremd blickt's dort zu mir her; es klingt wieder auf: ein verstummtes Lied! Zum Ohr dringt wieder ein Klagelaut: der Schrei einer Blume, die ich getötet! So blickte schon einmal, zährengerötet, eine andere Blume zu mir! So hätt' ich sie schon

[1] Welt als Wille und Vorstellung I, S. 349.

begangen, die Sünde, nach der ich strebe?‘ Von neuem erwacht in ihm der Gedanke an das Geschehene und läßt ihm keine Ruhe, von neuem auch der wilde Kampf dagegen, die eine Tat ewig sich vorwerfen zu müssen. Den Vorwurf auszulöschen durch einen größeren, stärkeren Eindruck, dazu drängt es ihn. ‚Tor! Ich zage! Ich schließ' die Augen, ich will es nicht seh'n, was gereizter Wille begeht!‘ Und in mächtiger Steigerung begleitet die Musik sein wildes Ringen; die ursprünglich so zarte Melodie der Blume verändert ihren Charakter, indem sie volle sechs Takte hindurch, wie zum grausam heftigen Entschluß drängend, stürmisch in den Celli und Kontrabässen einherwogt:

‚Dummes Blümchen! Du meinst, ich schenkte dir dein Leben?
Lache, wenn ich dich trete!
Ein kurzer Schmerz, statt Leiden und Siechen!
Sei froh, erblind'st du der trüg'rischen Welt!‘

Er zertritt die Blume. Donner auf der Bühne. Die Tat ist geschehen. Der Klageseufzer der Zertretenen, ihr dreimaliges ‚Wehe!‘ weht durch die Lüfte. Und gewaltig erklingt die Stimme von oben: ‚Banadietrich! Bereust du deine Tat?‘

ine merkwürdige Erinnerung taucht uns hier auf. Als Siegfried Wagners ‚Kobold' bei seinem ersten Erscheinen einen Schwall von öffentlichen ‚Besprechungen' hervorrief, in denen sich die verschiedenartigsten Urheber je nach ihrem Vermögen, ihren bestimmten Tendenzen und Absichten über das neue Werk ausließen, machte ein Führender in ihrer Zahl seine persönliche Ansicht dahin geltend: für das Heil eines noch unentwickelten Kindes, wie Seelchen, stünde das Opfer eines in gesunder Kraftfülle blühenden Lebens, wie dasjenige Verenas, in keinem angemessenen Verhältnis. Vermutlich von irgendeinem kommunalen oder nationalökonomischen Gesichtspunkte aus? Denn vom menschlich-ethischen aus wäre diese Vorstellung doch recht eigen.[1] Aber es scheint, daß sie der Denkweise und dem Gesichtskreis unserer Herren Berufskritiker desto angemessener war; denn die beiläufige Bemerkung des einen fand den ungemessenen Beifall aller übrigen in dem Grade, daß sie wie eine erteilte Losung buchstäblich von Blatt zu Blatt abgeschrieben wurde, wo auch immer nachher der ‚Kobold' auf den Brettern erschien. Es war interessant, dies zu beobachten. Es überrascht uns fast, daß nicht die gleiche Verwunderung sich heute in bezug auf die ‚größte Sündentat', das Zertreten einer Blume, buchstäblich ebenso wiederholt hat.

Das arme hingemordete Seelchen ist als Leidensgenosse der zertretenen Blume verwandt. Das eine, wie das andere, fällt in der ersten Morgenfrühe seines Daseins einem düsteren Geschick zum Opfer. Das Kunstwerk selbst bringt diese Verwandtschaft beider in einer rührenden Weise zum Ausdruck. Bei den Worten der Dichtung: ‚zum Ohr dringt wieder ein Klagelaut' und ebenso bei dem dreimaligen Wehe der zertretenen Blume bringt die Musik tatsächlich den Klageruf Seelchens aus dem ‚Kobold'.

Hier greift die gemeinsame ethische Grundanschauung aus dem einen Werke unvermerkt in das andere über.

Dies ist eine Erscheinung, die sich auch in anderen Fällen wiederholt. Mittelst solcher, dem Hörer kaum bemerkbaren Anklänge zieht sich durch das dichterisch-musikalische Schaffen Siegfried Wagners unter der sichtbaren Oberfläche der einzelnen Werke eine geheime, gleichsam unterirdische Verbindung, die dem Kenner und Freunde dieses Schaffens bei ihrem jedesmaligen Auftauchen immer neue willkommene Überraschungen gewährt. Es sind dies keine bloßen sogenannten Selbstzitate, wie bei der Tafelmusik im ‚Don Juan' (‚das ist ja aus dem Figaro von Mozart!'), oder wenn in den ‚Meistersingern' von Tristan und Isolde die Rede ist und dazu das Sehnsuchtsthema aus Tristan nebst dem

[1] ‚Denkt etwa eine Mutter am Krankenbett ihres Kindes', so schrieben wir damals, ‚oder eine Schwester an dem ihres Brüderchens (Gretchen im Faust) bei dessen Pflege an ihre eigene Gesundheit oder die Erhaltung ihres Lebens, bevor der Augenblick der Genesung sie der hingebendsten Sorge bei Tag und Nacht überhebt? Und steht das Seelenheil, die Ruhe nach dem Tode, nach schlichtem Volksglauben in einem geringeren Wert? Der ›Erlösungs‹-Begriff, in den wechselndsten Gestalten den Inhalt des ganzen Lebens und daher in der einen oder der anderen dieser Gestalten immer wieder den Inhalt eines Kunstwerkes ausmachend, ist aber leider in den Köpfen unserer Berufsrezensenten so einseitig zur Schablone eingetrocknet, daß sie sich immer nur fliegende Holländer als ›erlösungsbedürftig‹ vorstellen können.'

wehmütigen Klange des Markemotives in wörtlicher Anführung sich vernehmen läßt. Eher könnte man hier aus den Werken des Bayreuther Meisters die Schwanharmonien aus ‚Lohengrin' anführen, wie sie im ‚Parsifal' in dem Augenblick ertönen, wo Gurnemanz von dem Schwan erzählt, der ausflog, um mit seinem Weibchen über dem See zu kreisen, und wiederum, wenn die Knappen den toten Schwan auf die Bahre legen und sich mit ihm entfernen. Es sind diese wiederkehrenden, dem gewöhnlichen Hörer meist ganz verborgen bleibenden thematischen Übereinstimmungen in den Werken Siegfried Wagners weder in die Kategorie jener Selbstzitate zu stellen, noch auch als bloße äußerlich anklingende Reminiszenzen einzuschätzen; vielmehr gibt sich in ihnen eine Eigentümlichkeit kund, die auf einer inneren Einheit der künstlerisch-individuellen Anschauung beruht, aus der sie entsprungen sind.

Diese besondere Eigentümlichkeit läßt sich nicht so im Vorbeigehen erledigen und verdient wohl eine nähere Erörterung. Wir widmen ihr daher, als einen passenden Abschluß der in diesem Buche vereinigten Aufsätze, den nachstehenden erstmaligen Versuch dieser Art, welcher eigens dem inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners untereinander gewidmet ist. Derselbe reichte in seiner ursprünglichen Fassung bloß bis zum ‚Sternengebot',[1] und ist für den gegenwärtigen Abdruck so weit ergänzt worden, daß er überall auch den ‚Banadietrich' mit umfaßt.

[1] Man vergleiche hierzu die Broschüre von Carl Waack, Über Dichtung und Musik von Siegfried Wagners Sternengebot (Riga, W. Mellin 1908) S. 32/40.

VII.

Über den inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners.

Über den inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners.

Man könnte meinen, daß Siegfried Wagner die bloße Reihenfolge seiner bisherigen Schöpfungen in einer ganz entsprechenden Weise planmäßig angelegt hätte, wie die Folge der Akte (oder der in ihnen vorwaltenden Stimmungen) innerhalb seiner einzelnen Werke. Auch hier liebt er es durch kräftige Gegensätze zu wirken. Vergegenwärtigen wir uns beispielsweise jene zauberische Dämmerung der Musik, jene zart religiöse Entrücktheit am Schluß des zweiten Aufzuges des ‚Bruder Lustig', wenn die Gestalten der Heiligen weich vom Hintergrunde sich lösen, um auf Wolken abwärts schwebend den Bedrängten tröstend sich zu neigen, und die mächtige Kontrastwirkung hoheitverklärten weltlichen Glanzes im gleich darauf folgenden majestätischen Kaiservorspiel, wo erzgepanzerte Krieger ihre blitzenden Waffen jubelnd aneinander schlagen. So steht im ‚Banadietrich' der zweite Akt mit seiner teils keck humoristischen, teils lyrischen Grundstimmung, die sich ihrerseits wieder in warmer Empfindung und tiefer Innigkeit sowohl nach der schwungvoll heroischen, als nach der sanft elegischen Richtung hin kundgibt, als ein köstliches Kleinod in der Umrahmung des ersten und letzten Aufzuges, mit ihrem handlungsreichen Drang und ihrer phantastisch-romantischen Wildheit da. Es ist, als vermiede es der Dichter-Musiker, durch andauerndes Festhalten derselben Stimmung zu überspannen oder zu erschlaffen, um die in der menschlichen Natur gegebenen Möglichkeiten immer in ihrer Fülle und Ganzheit wirken zu lassen.

An der Reihenfolge seiner Werke machen wir eine ähnliche Wahrnehmung.

Auf die klaren lichten Farben märchenhafter Mythenpoesie des ‚Bärenhäuters', in ihrem vollen jugendfrischen Reiz, selbst an ihrem äußersten Horizont frei von jedem fernen Wetterleuchten der Pathetik, folgt der in so ganz anderem Sinne volkstümliche ‚Herzog Wildfang' mit seiner Behandlung des Gegensatzes und der schließlichen Versöhnung von Volk und Fürst, in der Grundlinie seiner Begebenheiten fast ein politisches Lustspiel, eine

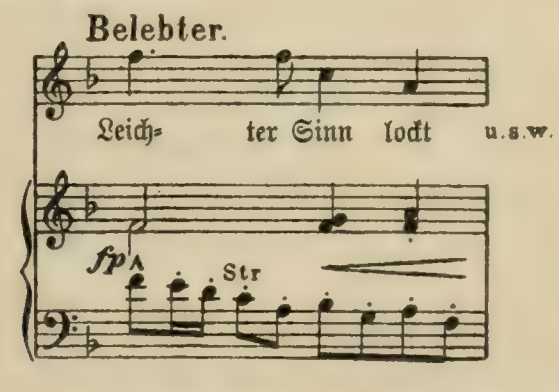
Satire auf den modernen Liberalismus zu nennen. Sodann — die phantasievoll sagenhafte Stimmung des ‚Kobold' mit dem tief dunklen Kolorit seiner herzergreifenden Tragik, das durch die heiteren Szenen der fahrenden Leute, den betäubenden Duft der üppigen Vorgänge im Grafenschloß nur noch verstärkt und gehoben wird. In der großen Linienführung der drei Aufzüge des ‚Bruder Lustig' tritt uns dann das verkörperte Ideal der ‚Volksoper' entgegen. Der erste dieser Aufzüge zeigt uns den freien Helden unter kaiserlicher Acht, während der zweite auch noch den Kirchenbann hinzufügt, den ein fanatischer Priester über ihn verhängt: aus Acht und Bann geht im dritten Aufzug seine, durch nichts zu beugende, unverwüstliche Natur mit ihrer Lebensfrische, Tatkraft und Geistesgegenwart sieghaft und glorreich hervor. Und von diesem ‚Bruder Lustig' aus, mit seiner freskoartigen Durchführung der Hauptzüge in festen, klaren, volkstümlichen Linien, fast mit Vermeidung einer allzuängstlichen Motivierung einzelner Züge in der ihm eigenen bezaubernden Leichtigkeit seiner poetischen wie musikalischen Gestaltung, in deren durchsichtiger Klarheit allerdings Lebendigkeit und Freiheit, Naturgefühl und Stilbedürfnis in eins verschmolzen scheinen — welcher bedeutungsvolle weitere Schritt von diesem Prototyp des Volkstümlichen zu der vollendeten Reife der Kunst des ‚Sternengebotes'! Organischer Aufbau, Größe der Grundidee, Durchbildung des Details, Tiefe und Feinheit aller inneren Beziehungen, ein Reichtum ausgeprägter Charaktere, bis in die geringsten Nebenpersonen hinein, wirken in dieser überragenden Schöpfung zusammen, um sie wie durch eine breite Kluft von ihrem nächsten Vorgänger getrennt erscheinen zu lassen. Einem gewiegten Kenner und Bewunderer der Kunst Siegfried Wagners wurde durch den Eindruck dieser Verschiedenheit der Ausspruch entlockt: es schiene ihm, als lägen mindestens noch zwei Werke zwischen dem ‚Bruder Lustig' und dem ‚Sternengebot'. Dem Milden, zart Vergeistigten dieser Schöpfung tritt nun wieder im ‚Banadietrich' das dämonisch Kraftvolle, der ritterlichen Entsagung Helferichs das trotzig Stürmische im Charakter des Helden gegenüber, den verfeinerten Kulturzuständen des entwickelteren Mittelalters die mehr ursprüngliche Rauheit und Willenskraft der Heroenzeit. Als der Teufel selbst Banadietrich mit satanischer Ironie das ‚Ja, ja! Widersteh'n!' entgegenhält, braust dieser gegen ihn auf: ‚Will ich denn Heiliger sein?' Helferich ist diesem Ziele nicht allein nahe, er hat es durch sein Selbstaufopferungsvermögen schon erreicht; Banadietrich kann erst durch die tiefste Erschütterung seines ganzen Wesens dazu gelangen, daß er die innerlich längst schon an ihm nagende Reue laut und voll bekennt. Kann es größere Abweichungen und Gegensätze in der Offenbarung der männlichen Natur geben als diese drei: Bruder Lustig, Helferich und Banadietrich? Jeder von ihnen fest in sich selber wurzelnd, jeder von ihnen ein in sich abgeschlossenes Ganzes, der mit den anderen nur bestimmte allgemeine Berührungspunkte des Männlichen überhaupt aufweist, und doch alle aus der gleichen schöpferisch individualisierenden Künstlernatur herausgewachsen. Und der fundamentalen Verschiedenheit im Charakter der Hauptpersonen entspricht auch der gesamte Charakter des jedesmaligen Kunstwerkes, dem sie angehören, dessen Mittelpunkt sie bilden.

Das hier Gemeinte würde durch eine zyklische Aufführung der ersten sechs dramatischen Schöpfungen Siegfried Wagners an sechs aufeinander folgenden Abenden im Laufe einer

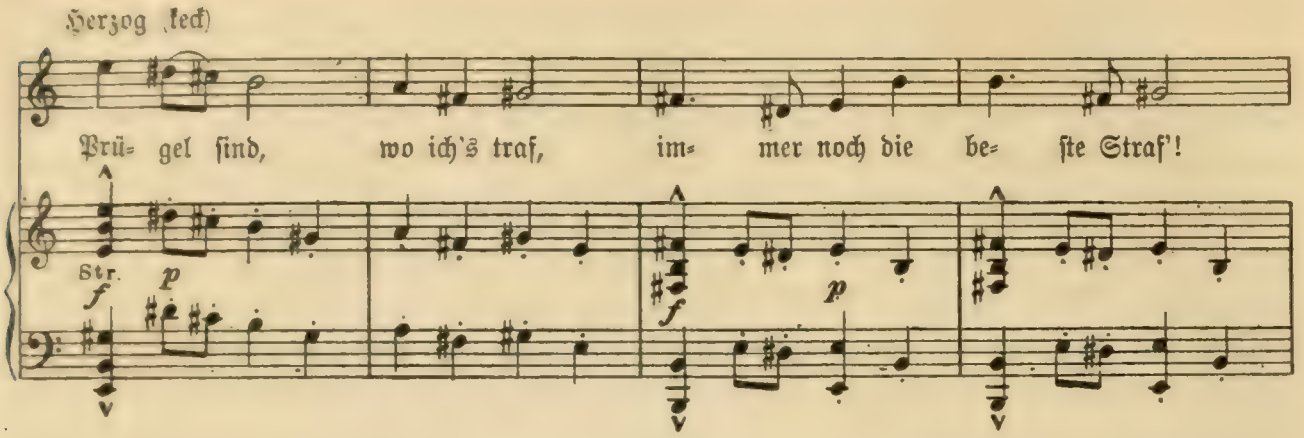
Siegfried Wagner-Woche am überzeugendsten hervortreten, sei es nun an einem unserer großen Hoftheater oder an einem gut gelegenen kleineren Theater, welches die Kosten nicht scheut, diese Aufführungen nicht mit ihren alleinigen zufälligen eigenen Kräften, sondern mit dem Engagement der für die einzelnen Hauptrollen tauglichen Repräsentanten nach Art einer Festspielaufführung mehrmals zu wiederholen. Es wäre Zeit für ein solches Unternehmen, und gerade ‚Banadietrich' böte dazu einen recht passenden Schlußstein. Wir sehen es auch deutlich voraus, daß der Zeitpunkt dafür heute nicht mehr fern liegen kann, nachdem der andauernde Widerstand gegen das schöpferische Wirken Siegfried Wagners doch seinen Höhepunkt annähernd überschritten hat.

Es ist aber noch eine andere innere Beziehung unter diesen Werken vorhanden, als die bloß auf ihrem kontrastierenden Verhältnis zueinander, auf der Farbenskala, die sie durchlaufen, und von der jedes einzelne derselben ein bestimmtes Glied ist, beruhende. Es ist dies die Verwandtschaft ihrer musikalischen Ausdrucksweise, das Vorhandensein gewisser gemeinsamer Einschlagfäden in ihrem reichen Tönegewebe, durch welche sie — bei aller Abweichung untereinander — eine einheitliche Sprache zu führen scheinen, ein spezifisches Idiom, wie es in der gleichen, sei es nun beabsichtigten oder unwillkürlichen Art und Weise, kein Musiker vor ihm gesprochen hat. Die in Balzacs Comédie humaine zu einem Ganzen verbundenen, an sich selbständigen und in beliebiger Folge zu lesenden Romane stehen dadurch in einem originellen, nur von einem großen Dichter zu schaffenden Zusammenhang, daß ihnen eine Anzahl von Personen gemeinsam ist, die bald als Haupt-, bald als Nebencharaktere wechselnd in den verschiedenen Erzählungen wiederkehren. In der deutschen ‚Comédie humaine' der Siegfried Wagnerschen Werke sind es gewisse musikalische Wendungen und Motive, ausgeprägte Tongestalten, die wir leitmotivisch aus einem dieser Werke in das andere übergreifen sehen.

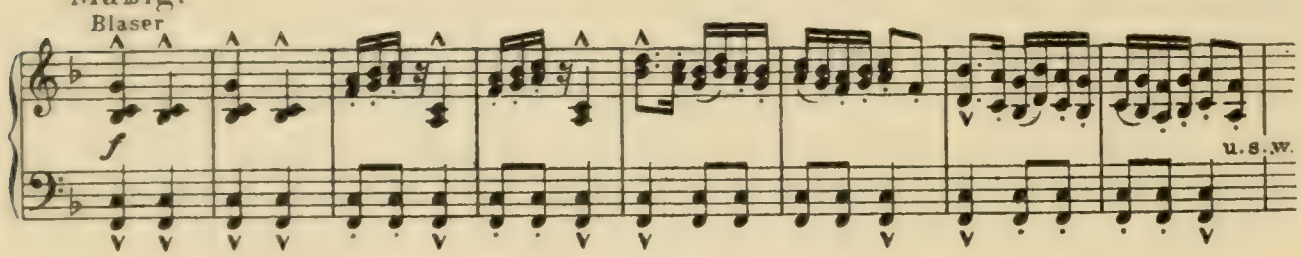
So sind gleich die beiden ersten unter ihnen, ‚Bärenhäuter' und ‚Herzog Wildfang' — fast unmerklich und nur dem Kenner auffällig — durch ein musikalisches Motiv miteinander verbunden. Zu den Worten Hans Krafts ganz am Schluß des dritten Aktes: ‚Leichter Sinn lockt Teufelslist, ihr erliegen menschlich ist' bringen die Streicher als Begleitungsfigur ein keck melodisches Thema:



das im ‚Herzog Wildfang' zur Charakteristik des jungen Fürsten, nach der einen Richtung seines Wesens hin, von der Ouvertüre ab zu ausgiebiger thematischer Verwendung gelangt und z. B. Kl.-A. S. 84, Zeile 4 in voller Ausdehnung erscheint:



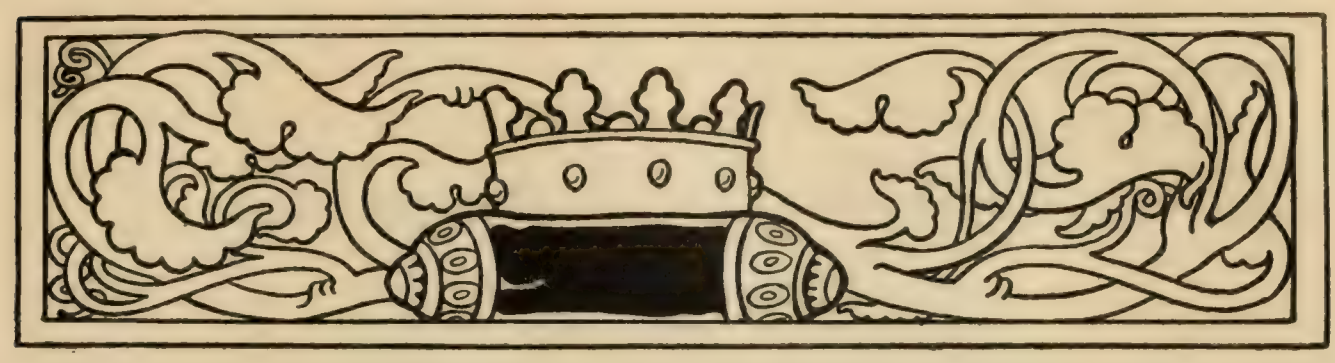
Und weiter. Wenn im ‚Kobold' die Gräfin dem in den Netzen ihrer verführerischen Koketterie fast schon gefangenen blonden Friedel es abschlägt, die Herrlichkeiten ihres Standes um seinetwillen aufzugeben, ihr Schloß zu verlassen und ihm in sein armseliges fahrendes Dasein zu folgen, um ‚Bäuerin zu werden, mit Kühen und Pferden, mit Schweinen und Schafen im Stalle zu schlafen, zu jäten, zu pflügen, zu melken die Ziegen, Hühner zu rupfen und Flachs zu zupfen! Das tat diese Hand noch nicht!' — so bringt zu diesen graziös spöttischen Worten das Orchester die vom ‚Bärenhäuter' her bekannte, hier parodistisch aufgenommene Melodie des Bauerntanzes (Einleitung zum 2. Akt):



dort plump und schwerfällig, hier in zierlicher Ironie in spottenden Trillern der Flöten und Violinen und von lachenden Staccati der Violoncelle und zarten Harfengriffen begleitet, und es scheint, als wäre jene Melodie und ihr Rhythmus eigens zu dem Zwecke geschaffen, um hier in prickelndem Übermut parodiert zu werden.

Das Spielermotiv im ‚Bärenhäuter' (S. 65 dieses Bandes) stellt sich mit den entsprechenden ausdrucksvollen kleinen Modifikationen in den jedesmaligen Spielszenen illustrierend ein, möge es sich nun um die wunderbaren Würfel des heiligen Petrus, um das Kartenspiel der Komödianten in der Scheune, oder um das Schachspiel handeln, durch welches des Salierherzogs Gattin ihrem Gemahl einen ihm widerstrebenden Eidam aufdringen will.

Und nun gar ein so vielsagendes, ausdrucksvoll bedeutendes Thema, wie das Gottesgnaden-Motiv: ‚Heil! dem Fürsten Heil' aus ‚Herzog Wildfang' (S. 85 dieses Bandes)! Bereits im Wildfang selbst vernehmen wir es in seiner vollen Ausdehnung als ironisches Zitat im Munde Kunis zu ihren an Osterlind gerichteten Worten (Akt I, 3. Szene, Kl.-A. S. 52):



Wiederholt kehrt es nun in den folgenden Werken in gleicher bestimmter Bedeutung wieder. So im ‚Sternengebot' an zwei verschiedenen Stellen. Das eine Mal in leidenschaftlicher Figuration in den Hörnern und Trompeten zu Konrads Verfluchung seiner schwer auf ihm lastenden Würde: ‚Reiß' ihm die Krone vom Haupt, des Diadems falsch flimmernd lockenden Schein! Des Purpurmantels beraubt, seiner eitel fallenden Falten: ein Bettler laß mich sein!' (Kl.-A. S. 94/95.) Dann wieder als Zitat durch Klarinetten und Hörner im zweiten Akt, wenn der Festzug die Bühne verlassen hat und in die Arena eingezogen ist, zu Kurzbolds Worten, der, am Eingang des Zirkus kauernd, dem Herzog nachblickt: ‚Großer Konrad! Stolz und steif! 's ist recht schön, ein Herrscher zu sein! (Kl.-A. S. 114/15) und am Schlusse gar in zersetzendem Spott abwechselnd durch Flöten und Fagotte gebracht (S. 116, Zeile 1, T. 4. 5.). Und endlich, um die Reihe zu schließen, im dritten Akte des ‚Banadietrich' in der Szene mit Dietleib, wenn dieser seinen freiwillig in die Verbannung der Wildnis gegangenen Herrn dessen Schwert zurückbringt, zugleich mit der Aufforderung: ‚Werd' deinem Volk ein König wieder!' (Kl.-A. S. 161, Z. 2., Takt 4 f.).

Wir werden durch diese für und durch sich selbst sprechende Wiederkehr identischer Motive in den verschiedenen Werken an die Worte der Bayreuther Meisters erinnert, in denen er auseinandersetzt, auf welchem Wege er überhaupt zu seinem ‚leitmotivischen' Verfahren gekommen sei: ‚Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als ›Opernkomponist‹ verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen, wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand.' Wir finden nunmehr das hier ausgesprochene Prinzip durch Siegfried Wagner, wenn auch in diskretester Weise und mehr als — ernste oder

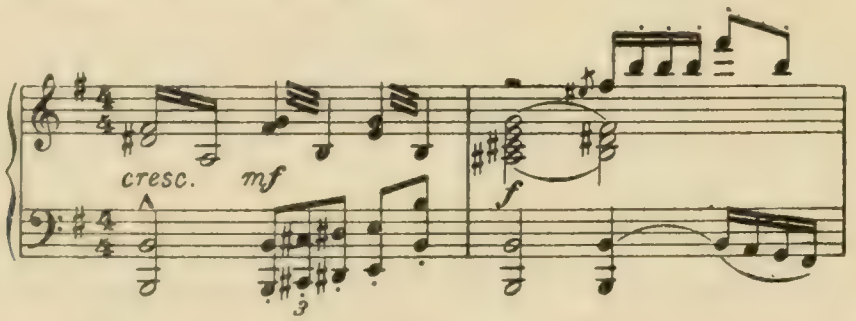
humorvolle — bloße Anspielung und Reminiszenz, auf die Gesamtheit seiner bisherigen Werke angewandt.

Vollends jene eindringlich charakteristischen Motivprägungen, die sich auf allgemeine mythische Vorstellungen beziehen, wie z. B. das in seiner humorvollen Simplizität so genial erfundene Teufelmotiv mit seinem auf- und absteigenden Quartenschritt:

oder das Höllemotiv:

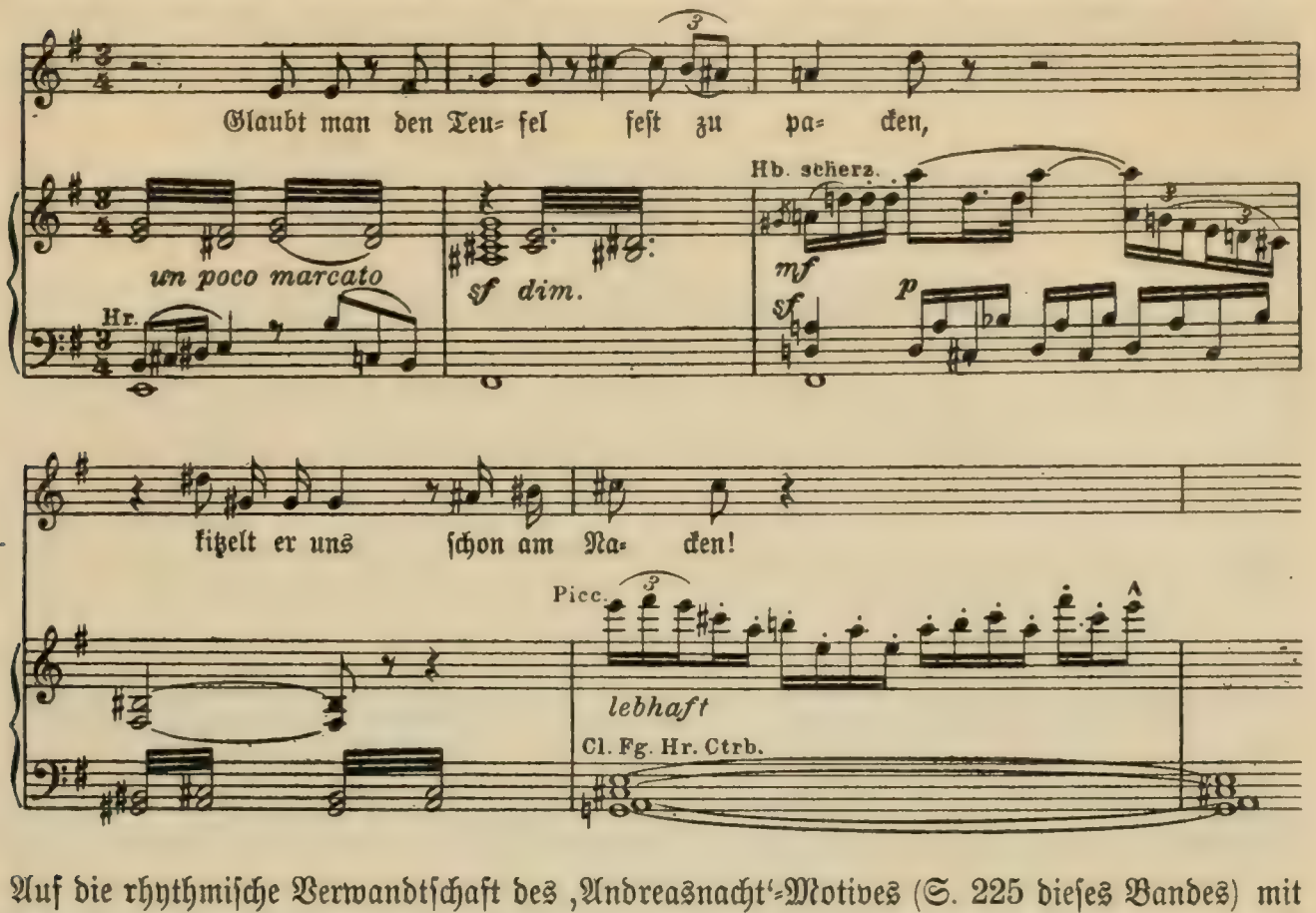
werden von ihm bei dem Hörer seiner Werke durchweg als bekannt vorausgesetzt, wobei es an sich fast gleichgültig ist, durch welches einzelne Werk dieser die erste Bekanntschaft mit ihnen macht.

Wenn z. B. im ‚Herzog Wildfang' der diabolisch intrigante Blank in dem Moment, als ihm seine Pläne mißglückt und durchkreuzt erscheinen, in die mißvergnügte Betrachtung ausbricht: ‚Schlecht sein, so in vollen Zügen miserabel schlecht sein, wär' Genuß; käm' jetzt der Teufel, mit Vergnügen böt' ich ihm die Hand zum Gruß' (Kl.-A. S. 203, Z. 5, T. 1) — drängt sich dem Hörer das jäh aufflackernde Teufelsmotiv in der Hoboe, auf welches hier bloß angespielt wird, ebenso markant und deutlich auf, als wenn er es schon vorher in seiner vollen breiten Verwendung im ‚Bärenhäuter' kennen gelernt hätte, und grüßt ihn in seiner Prägnanz schon im voraus als alter Bekannter, so daß er gleich weiß, woran er mit ihm ist. Nicht minder bei den Worten des Trutz im ‚Kobold': ‚Die Welt ist lang nicht frei von Zauberspuk und Teufelei' (Kl.-A. S. 77, Z. 1., T. 1—2), wo Höllemotiv und Teufelsmotiv zu den beiden leitenden Hauptbegriffen des Satzes prompt sich einstellen, ersteres mit unheimlich sich aufbäumendem Drohen in den Fagotten, letzteres im kecken Funkensprühen der Flöten:



Bereits in der Ouvertüre zum ‚Bärenhäuter', und dann weiterhin in entsprechenden bedeutsamen Momenten des dramatischen Vorganges tritt uns noch ein drittes liebenswürdig verführerisch prickelndes Scherzando-Motiv seiner höllischen Majestät entgegen:

bei welchem der Teufel gleichsam wie mit einem Gefolge von neckischen kleinen Höllengeistern umgeben scheint. Alle drei zuletzt bezeichneten Themen, das Hölle-, Teufel- und Scherzando-Motiv erscheinen nun im ‚Bruder Lustig' an einer Stelle vereinigt (Kl.-A. S. 37):

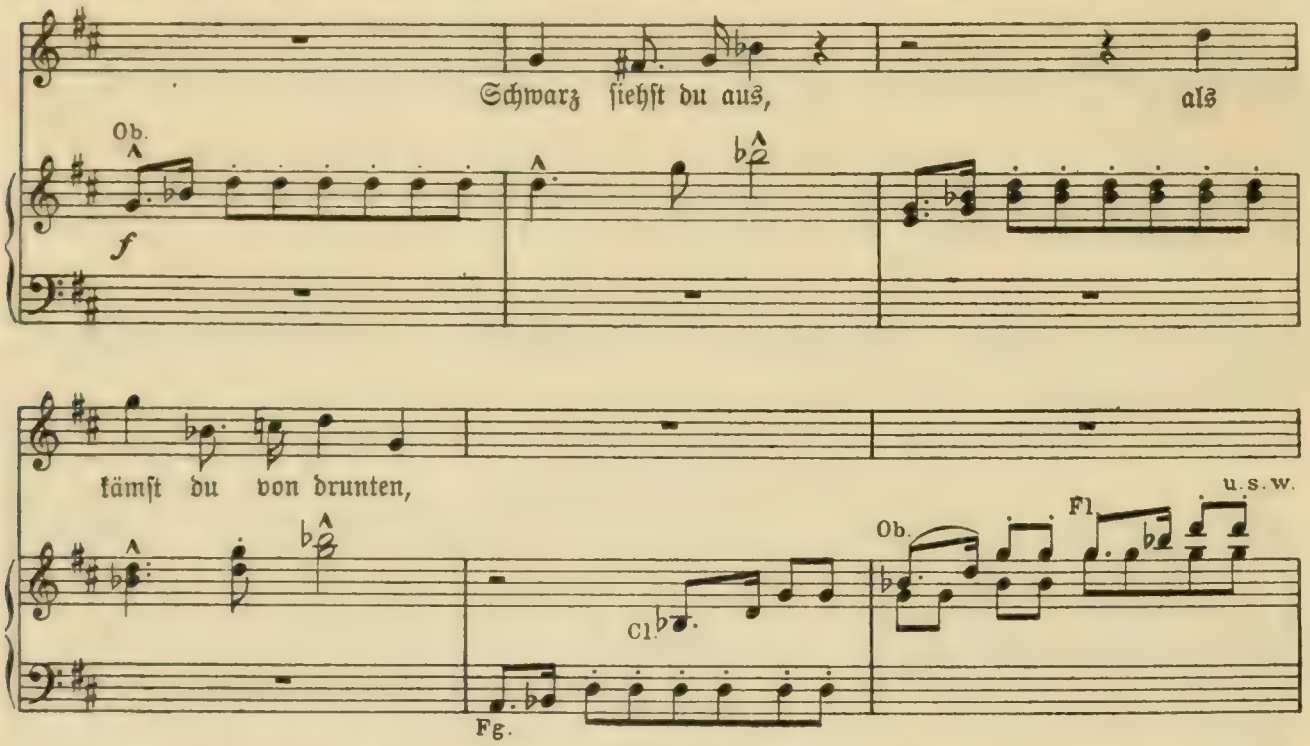


Auf die rhythmische Verwandtschaft des ‚Andreasnacht'-Motives (S. 225 dieses Bandes) mit dem Ansatz des düsteren ‚Hölle'-Motives braucht kaum hingewiesen zu werden.

Alle drei soeben bezeichneten Motive haben nun wieder im ‚Banadietrich', wo der Teufel in Person, wenn auch in wechselnden Gestalten, in allen drei Akten die Bühne beschreitet, einen weiten Spielraum für ihre Verwendung. Man vergleiche Kl.-A. S. 50, Z. 1, T. 4; S. 51, Z. 1, T. 2 usw. usw.; für das ‚Hölle'-Motiv S. 15, Z. 4, T. 2; S. 94, Z. 3, T. 1 (wo es die Wirkung eines kräftigen Fluches hat: ‚verdammt! da haben wir die Bescherung!'); S. 100, Z. 1, T. 3; S. 113, Z. 3, T. 6. usw.; in Verbindung mit dem Teufelmotiv S. 32, Z. 4, T. 3/4 (‚ein böser Geist hat ihn umgarnt!'); S. 140, Z. 5, T. 1 (beide Motive in der hohen Lage, das Teufelsmotiv der Flöte, das Höllemotiv der Oboe anvertraut) usw. Das ‚Scherzando'-Motiv z. B., Kl.-A. S. 50, Z. 1, T. 2 in graziösester Selbstgefälligkeit, als der Teufel sich eben anschickt, durch Abwerfung seines Rauneräth-Kostüms in seiner eigenen Gestalt dazustehen und seinen höllischen Tanz mit dem Ziegenfellsack anzutreten.

An die bisher genannten drei Themen schließen sich dann noch zwei andere, ebenfalls vom ‚Bärenhäuter' her bekannte Motive; von denen sich das eine mehr auf die äußere Erscheinung des Bösen, insbesondere seinen Pferdefuß zu beziehen scheint, da es wiederholt damit in Verbindung gesetzt wird. Man vergleiche dazu die köstliche Stelle, in welcher Hans Kraft die erste Bekanntschaft des Höllenfürsten macht, ihn aufmerksam betrachtet und

sich immer bestimmter davon überzeugt, wen er vor sich hat: ‚Schwarz siehst du aus, als kämst du von drunten; Hörner steckst du raus, wie nie ich sie gefunden. So wärst du am Ende?‘ Worauf der Teufel lächelnd: ‚Am Ende bin ich's. Nun sieh' noch daher!‘ Hans (lachend): ‚Hehe! der Pferdefuß!‘ Wie sprechend gelangt dies allmähliche, immer bestimmtere Erkennen in jenem immer bestimmter sich verstärkenden Motive zum Ausdruck, als wenn alle seine fünf Sinne sich gleichmäßig zunehmend davon überzeugten:



Und gerade an des Teufels ‚Fuß‘ als das Kennzeichen seiner Erscheinung knüpft sich die Verwendung des gleichen Themas:

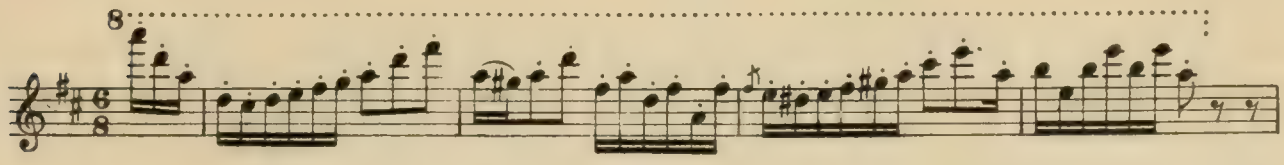
auch im zweiten Akte des ‚Banadietrich‘, wenn der redselige Magister Flederwisch sich durch die Erzählung davon, wie er sich einst als Kind den Fuß verstaucht, in das Vertrauen der guten leichtgläubigen Frau Ute hineinschwatzen will, was ihm denn auch trefflich gelingt. Flöten, Klarinetten und Oboen teilen sich in seinen Vortrag (Kl.-A. S. 94, Zeile 2), wenn er berichtet, wie seine Mutter ihn zur Taufe in den Dom getragen; und ‚wie sie sich recht feierlich dem Wasserbecken wollte nah'n:

Weh! O Graus! da rutscht sie aus
und das Bübchen zart fällt zu Boden hart!‘

Dieselbe unmittelbare Beziehung auf sein Hinken weist das gleiche Motiv an den ferneren Stellen dieses zweiten Aktes auf, sowohl wenn Frau Ute ihm mürrisch zuruft: ‚Hink' davon und laß mir Ruh!‘ (Kl.-A. S. 100, Zeile 2, Takt 4), wie auch bei seiner Begrüßung mit Schwanweiß und Agnoszierung seiner wahren Natur (S. 107, Zeile 1, 2, 3),

und endlich als letzter Nachklang bei seinem Abgang mit Ute, mit abschließendem ‚Hölle'-Motiv (S. 113, Zeile 3), um die Stimmung der vorausgegangenen grotesk-humoristischen Szenen völlig austönen und mit dem Auftreten Wittichs zum zart Heroischen überzuleiten.

Das letzte hier zu erwähnende Motiv aus dieser Gruppe ist das des ‚Höllenwalzers' im ersten Akt des ‚Bärenhäuters':

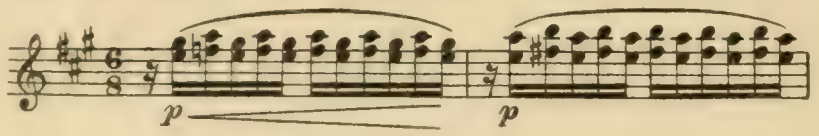


unter dessen Klängen durch des Teufels dienstbare Geister die Metamorphose des guten Hans Kraft in einen über und über mit Ruß beschmierten Bärenhäuter unter allerlei wildem Höllenspuk vor den Augen des Zuschauers sich vollzieht. Wenn nicht notengetreu, doch in der gleichen Tonart und gleichem Rhythmus kehren die Töne dieses Höllenwalzers im ‚Banadietrich' (Kl.-A. S. 56, Zeile 3, Takt 1—4) wieder, wenn der Teufel vor dem Portal der Kirche seinen grotesken Tanz mit Bocksprüngen beginnt, durch welchen er den Helden sicher ins Verderben zu stürzen gedenkt.

Diesen Teufelsmotiven reiht sich als ein fernerer Klang aus der jenseitigen Welt das düster mahnende, ruhelos flehende ‚Kobold'-Motiv an, wie wir es zuerst im Vorspiel des ‚Kobold' und der darauf folgenden ersten nächtlichen Szene zwischen Verena und dem ‚Seelchen' kennen lernen, mit seiner phantastischen Plastik, seinem unheimlich aufsteigenden Drängen, seinem end- und trostlosen Wehe (vgl. S. 131, 145 dieses Bandes). Auch dieses Motiv beschränkt sich nicht allein auf das Werk, dem es ursprünglich angehört. So begegnen wir ihm, zwar nicht im ‚Bruder Lustig', obgleich darin auch gelegentlich einmal von Kobolden die Rede ist, doch aber in einem ganz hervorragend bedeutungsvollen Moment des ‚Sternengebotes', in Helferichs großem Monolog. ‚Den jauchzenden Sang ein Mißklang verstimmt! Der Liebende fern ein Seufzen vernimmt; eines Sterbenden Weh im Innern er hört, das ihm des Liebens Freude zerstört! Umsonst verschließt er das Ohr dem Stöhnen, vergebens will er den Ton übertönen! Kobolds wachsend grausige Plage! Kobolds jammervoll quälende Klage!' Wie dort Verena mitten in ihrer beglückenden ersten Liebe durch die Mahnung eines gequälten Geistes, wird hier — im Sternengebot — Helferich durch die nicht ruhende Stimme des Mitleidens mit dem Todgeweihten von jedem Gedanken an seine Liebe zu Agnes aufgescheucht. ‚Wissend leugn' ich, um nicht zu wissen; um nicht zu sehen, möcht' ich die Augen schließen! Versperren den Klang, daß er nicht zu mir dring', daß nicht des Gewissens Saite erkling'!' Und so ist es, in diesem ganzen Abschnitt von Helferichs großem Monolog, direkt die leitmotivische Verwendung jener bangen, drängenden Koboldklage, die hier seinen gequälten Seelenzustand um so intensiver zum Ausdruck bringt, als sie dem Hörer

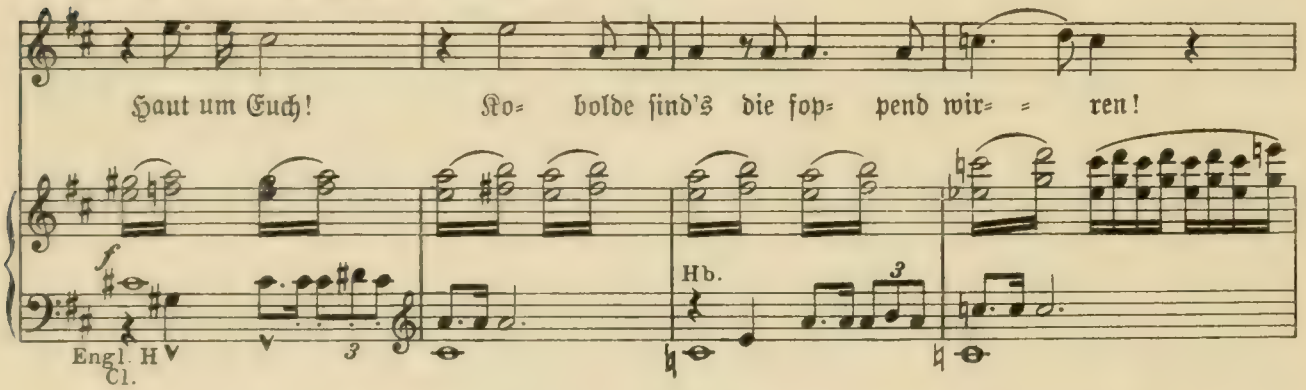
bereits in jenem früheren Werke in ihrer unheimlich rastlosen Bewegung fest sich eingeprägt hat.

Die gespenstige Rastlosigkeit, das geschäftige Huschen und Schwirren der kleinen Geister gelangt außerdem noch in den eigentümlichen Koboldharmonien



zum Ausdruck, wie sie im ‚Kobold' wiederholt sich vernehmen lassen. Beide vereinigt, nämlich das Koboldmotiv mit jenen Harmonien, finden sich im ‚Banadietrich' in dem Augenblick, da Etzel dem unsichtbaren Dietrich gegenübersteht, der ihn höhnend am Barte zupft und doch von ihm nicht erreicht werden kann (Kl.-A. S. 65):

Etzel (wild um sich schlagend, ohne Dietrich zu treffen).

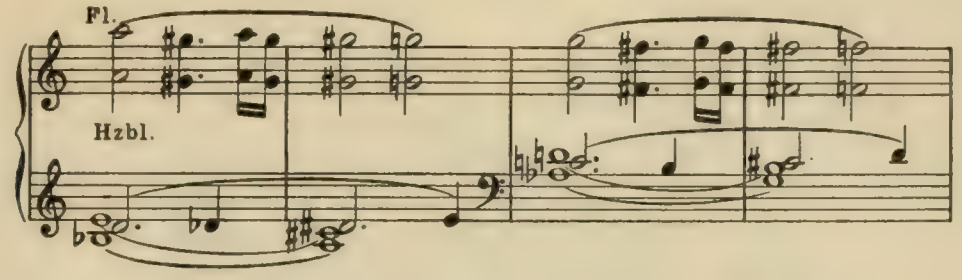


Kehren wir zu dem Kobold als klagendem Geiste zurück, um zu der auf S. 385 dieses Bandes im voraus berührten Gemeinsamkeit zwischen dem armen, früh dahingemordeten ‚Seelchen' und der von Banadietrich zertretenen Blume zu gelangen. Wer hat noch je den schmerzvollen Klageruf einer Blume oder eines aus Übermut im Vorbeigehen geknickten und abgestreiften blühenden Zweiges vernommen? Oder einer gewaltigen Eiche, an deren Fuß die scharfe Säge gesetzt ist und die nun mit aller vielhundertjährigen Pracht ihrer Zweige und Krone krachend zu Boden stürzt? Wer hat diesen Klageruf vernommen, wer konnte ihn mit seinen dürftigen menschlichen Gehörorganen vernehmen, — wenn nicht einzig der Dichter, der ihn zuerst hörte und das von ihm Gehörte nun auch anderen vernehmbar macht?

Wir denken hier unwillkürlich an jenes koptische Evangelium, in welchem der Heiland, auf das gestürzte Lastpferd und den grausamen Führer hinweisend (der es mit Stachelhieben zum Aufstehen bewegen will), seine Jünger fragt: ‚Sehet denn nicht auch ihr, wie es blutet, und höret ihr nicht, wie es jammert und schreit?' und jene ihm erwidern: ‚Nein, Herr, daß es jammert und schreit, hören wir nicht.'[1]

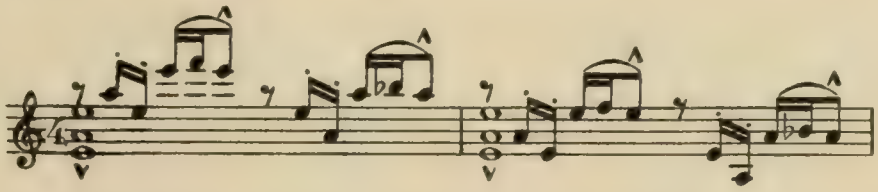
[1] Die ganze vielfach abgedruckte Episode zitieren wir hier nach der Zeitschrift: ‚Der Anwalt der Tiere' (Riga, Band II, Jahrg. 1887/88, S. 359/60).

Selbst der Dichter vermag uns diesen schmerzlichen Aufschrei der stummen Natur so recht überzeugend nur durch eine Art von zarter Analogie vernehmbar zu machen, indem er der armen zertretenen Blume den Klageruf des getöteten Kindes in den Mund legt, gewissermaßen den gequälten Kobold dafür eintreten läßt:



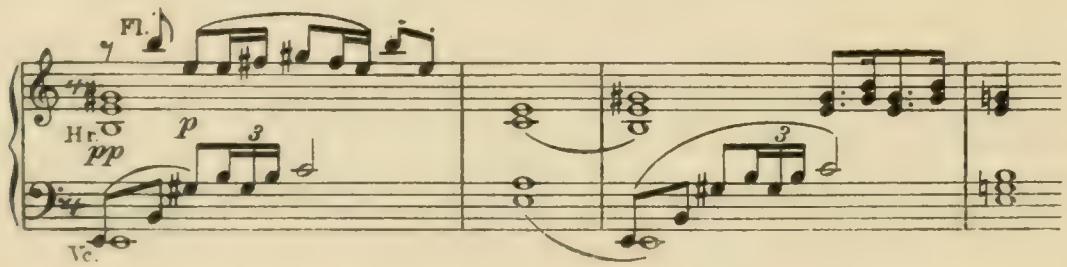
Noch einige fernere derartige leitmotivische Beziehungen, die aus einem Werke Siegfried Wagners in das andere übergreifen, könnten wir hier anführen. Sie bestätigen die schon aus dem Vorhergehenden gewonnene Anschauung, daß für ihn die Musik eine wirkliche Sprache mit einer sozusagen ihr eigentümlichen Wort- und Begriffsbildung ist, und daß es für ihn, indem er dieser auch seinen Hörern unmittelbar verständlichen Ausdrucksweise für allgemeingültige Vorstellungen sich bedient, ein willkürliches, künstliches — nicht aber künstlerisches — Vorgehen wäre: das bereits auf eine bestimmte Art Ausgeprägte, sofern es in einem folgenden Werk sich wiederholt, durch eine von der früheren unabhängige, selbständig neue Tongestalt zum Ausdruck zu bringen. Sie beziehen sich sämtlich auf Schöpfungen der Volksphantasie, des Volksglaubens, und gehören demnach dem Bereich des Übernatürlichen, Mythischen, Unheimlichen an.

In einer bitter selbstironischen Reflexion über seine, ihm selbst verborgene Abkunft meint der dämonische Salierbastard Kurzbold im ‚Sternengebot', seine Mutter dürfte wohl eine Brockenhexe gewesen sein. Dazu erklingt das dem Hörer wohlbekannte Motiv der Urme aus dem ‚Bruder Lustig', das wiederholt im ersten Akt bei ihren Beschwörungen und zuletzt in dem Moment sich vernehmen läßt, wenn sie aus ihrem Scheiterhaufen in Krähengestalt unzerstörbar auffliegt:



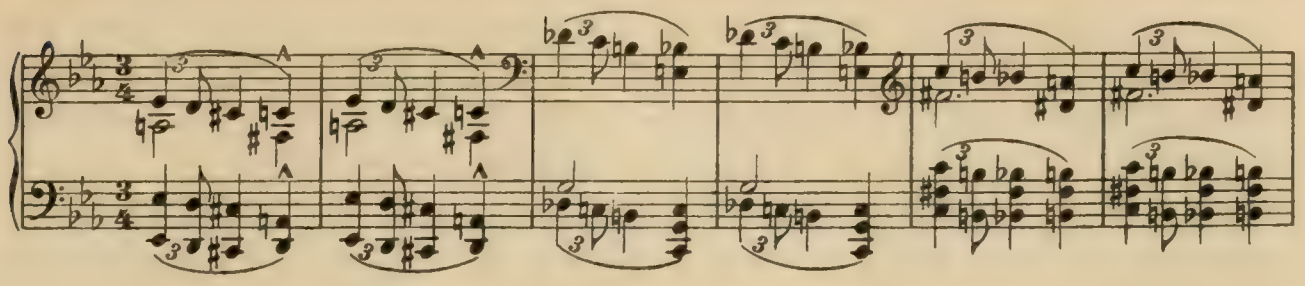
Diese Beschwörungen der Urme gehen bekanntlich in der Andreasnacht vor sich und rufen ‚aus Nebel und Dunst' die Gestalt des zukünftigen, schicksalbestimmten Freiers hervor. Nun gibt es auch im ‚Sternengebot' einen solchen schicksalbestimmten Freier um Agnes' Hand, denselben Jüngling, welchem der Salierherzog, ihr Vater, nach dem Leben steht und Helferich seine Liebe opfert. Agnes hat, dem Drängen ihrer Mutter nachgebend, scheinbar in die Verlobung mit dem ehrgeizigen Adalbert von Babenberg eingewilligt; in ihrem Innern hält sie treu an Helferich fest. Aber dieser selbst, der in

seinem Herzen den schweren Kampf der Entsagung durchgekämpft, weist sie darauf hin, daß ihr ‚ein Andrer bestimmt sei'. Erstaunt entgegnet Agnes: ‚Du sprichst, als hätt'st du die Zukunft erschaut!' worauf Helferich lebhaft einfällt: ‚Das hab' ich!' und düster fortfährt: ‚Das hat auch dein Vater! Er wird dem folgen müssen, was Sterne ihm künden ließen.' Zu den Worten: ‚ein Andrer ist dir bestimmt' klingt hell und freudig in den Flöten das knabenhaft jugendliche Motiv des jungen Heinz, darunter aber wie ein sonderbar schaudernder Anhauch eine aufsteigende Melodie der Celli (Kl.-A. S. 172, Z. 2):

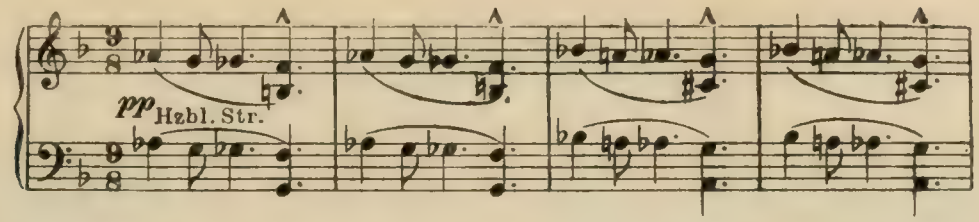


— dem Kenner beider Werke bereits aus jener Andreasnachtsbeschwörung vertraut. Das verbindende Glied in beiden Situationen ist die Zukunftsschau, die Vorausbestimmung des künftigen Freiers durch zauberische Gebräuche, denen im gegebenen Falle die Befragung der Sterne sich anschließt.

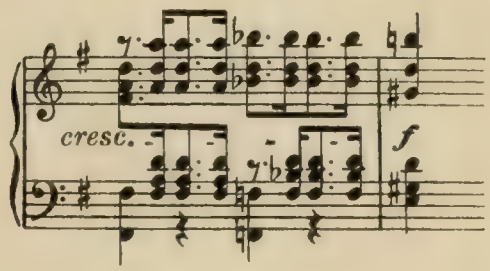
Im ‚Kobold' wird des Zwergenkönigs Laurin, als geheimnisvollen Besitzers unermeßlicher unterirdischer Schätze gedacht: ‚Vom Zwerg Laurin hört' ich sagen, wie er in Bergschachts Nachtesstille wundersamer Schätze Fülle geheimnisvoll tät' tragen! Des Zwergen Freunde nannte man Die, welche Schätze — Gott weiß, wie? — scharrend um sich scharten, Gold an Gold zu Klumpen paarten.' Diese ganze Laurin-Episode wird in der Erzählung des Trutz 22 Takte hindurch von dem einförmig grabenden und schürfenden Motiv des Schätzescharrens begleitet, so daß wir uns mit beengtem Atem in das nächtig tiefe unterirdische Bereich des Bergesinnern versetzt fühlen:



Ebendieselben gespenstig schürfenden Töne vernehmen wir nun aber mit geringer rhythmischer Modifikation im ‚Banadietrich' (Kl.-A. S. 26, Z. 2), wenn von dem Herannahen der durch Laurin den Gegnern Dietrichs gesandten schattenhaften Hilfstruppen die Rede ist: ‚Von Glockensaxen und Rosengarten Feind' zum Feinde sich lauernd scharten!'



Der Vollständigkeit wegen möge denn hier auch noch die innere Verwandtschaft des Totenrittes im ‚Sternengebot' und der wilden Jagd im ‚Banadietrich' mit erwähnt werden, wie sie an einer bestimmten Stelle des letzteren in rhythmischer und harmonischer Identität der rasenden Akkorde zum Ausdruck gelangt (vgl. Kl.-A. des ‚Sternengebotes', S. 191, Z. 2, T. 1—2 und ‚Banadietrich', Kl.-A. S. 142, Z. 3, T. 2—3):



All diese Verbindungsfäden zwischen den einzelnen Werken sind nicht aufdringlich bemerkbar, nicht an sich auffällig; aber sie sind das Zeichen einer bestehenden organischen Zusammengehörigkeit dieser Werke untereinander. Eine übereinstimmende ethische und dichterische Anschauung liegt ihnen zugrunde, und so ergänzen sie einander zu einer höheren Einheit, die ihren Quell in der kraftvoll individuellen Persönlichkeit ihres Autors, in der eigenartigen Wahl und Durchführung seiner Stoffe hat, deren geistige Physiognomie auf Schritt und Tritt zu deutschem Volksglauben, deutscher Volkssage und Sitte in lebendiger Fühlung steht. Als ein kräftiger Weckrufer deutscher Art und deutschen Glaubens, deutscher Sagenvorgänge und -Gestalten steht der — noch so viel angefochtene — junge Meister von Bayreuth vor uns da; und wenn auch das ‚viel Feind, viel Ehr' bei ihm seine volle Geltung bewährt, so ist es doch andererseits offenkundig, daß der schlimmste Feind, mit welchem er zu kämpfen hat, in der tiefgehenden Entnationalisierung des ‚modernen'

deutschen Theaters besteht, gegen die schon sein großer Vater zu kämpfen hatte, und die — trotz der inzwischen erfolgten Einreihung der großen Meisterwerke in das ‚Opernrepertoire' unserer Bühnen — noch heute an eben diesen Bühnen in voller uneingeschränkter Blüte verharrt, indem sie ihnen die Bedingungen ihrer Weiterentwickelung in der ihr erwünschten ‚kosmopolitischen' Allerwelts-Opernrichtung aufdrängt. Dieser Entnationalisierung, und damit der Gefährdung höchster und einziger Güter, tritt er, nicht allein als Pfleger und Hüter des väterlichen Erbes der Bayreuther Festspielinstitution, sondern auch in seinem eigenen Schaffen machtvoll und erfolgreich entgegen. Wohl uns, denen das Glück beschieden ist, diesem seinem Schaffen und Ringen als miterlebende Zeitgenossen zuzuschauen!

Namen- und Sachregiſter.

A.

Aachen 189. 191.
Abdias (Apostelgeschichte) 227.
Abenceragen-Halle 10.
Abensberg 183.
Achaja 226. 227.
Achat 190. 191.
Achilleus 92 (der „mutige Renner"). 367.
Adalbert von Babenberg (im „Sternengebot") 281/82. 285/86. 291. 295. 298/99. 404.
Adelung 132.
Admetos 56. 62.
Ägyptische Sterndeutung 261.
Ätna 339. 344. 380.
Afrika 382.
Agnes (im „Sternengebot") 276. 281/82. 284/87. 291. 295. 309. 310. 313/15. 319ff. 404.
S. Agostino, Kirche (Palermo) 6.
Agricola, Joh. 143. 184 („Deutsche Sprüchwörter"). 186.
Ahasverus 182.
Ahnenkultus 146. 333.
Ahnentafeln bei den Chinesen 146.
Albert von Österreich 50 A.
Alberus, Erasmus 150.
Alchoblo (arab.) 132.
Aldringen 77.
Alemannische Mundart 196. Alemannisches Volk 225.
Alexander der Große 261.
Alexander von Metz 64.
Alfons X. von Kastilien 263.
Alhambra 10.
Aller (im Lüneburgischen) 136.
Almagest 263.
Alpen 357.
Alphart, Alphartlied 359. 361. 362.
Alraun 53. 131. 142/43.
Altenburg 77.
„Altdeutsche Wälder" 340 A.
Altmark 135.
Altmühl (Flüßchen) 248.
Amalerstamm 359.
Amelungenlied (Simrock) 182.
Amerikanische Novellistik und Romandichtung 72.
Amethyst 191.
Ammonshorn 190.
Anachronismen 78/80. 266.
Andreas, Apostel 225/29.
Andreas II. von Ungarn 265.
Andreaskreuz (crux decussata) 226/27.
Andreasnacht 203. 204ff. 225/46. 404.
Andreastag 227/28.
Angelsächsische Heldenlieder 361.
Anhalt, Fürsten von 149.
Ankyra, Konzil von 52.
Annolied 196.
Antichrist 226.
Antignano (bei Livorno) 67.
Antigonus 199 A.
Antike Tragödie 289. 308. 316/17.
Antipathes (Edelstein) 190.
Antizipation (im Goetheschen Sinne) 174.
Antropp, Theodor (65). 70.
„Anwalt der Tiere" (Riga) 403 A.
Apel, Joh. August („Gespensterbuch") 235.
Apolda, Schmied zu 53.
Apollon 56. 62. Apollo Smintheus 306 A.
Araber 257. 263/64. 268. Siehe auch: Mauren, Sarazenen.
Architekt 27.
Argos (Hund des Odysseus) 57.
Arianisches Glaubensbekenntnis (Theodorichs und der Goten) 328. 339f.
Arische Rasse 66.
Aristoteles 261. 268.
Arius 340.
Arnim, Achim von 157.
Artusritter 12.
Assurbanipal 198.
Assyrien 258.
Assyrisch-babylonische Welt 50. Assyrisch-babylonische Religion 259.
Astronomie, Astrologie 255ff.
Atrahasis 198.
Augurn 261.
Augustinus 52.
Augustus 262.
Aurinia, german. Seherin 263.
Authari, Longobardenkönig 217.
Aventinus 183.
Axt im Baumstamm 214. 217.

B.

Babylon, babylonisch 50. 55. 68. 258/60. 261. 268. Babylonische Sintflutsage 198.
Bach, Joh. Seb. 49.
Bacchus 132.
Bär, Verwandlung in Bärengestalt 51. 52.
Bären, der von (Bern) 334. 337.
Bärenfell 43. 58.
„Bärenhäuter, der" 12. 17. 25. 31. 37/81. 102. 104. 105. 106. 127. 196. 203. 217. 218. 223. 375. 393. 395. 396. 399. 400. Ouvertüre 24 (Motto). 292 A. 399. Uraufführung in München (22. Januar 1899): 47.
„Bärenhäuter, der" (Märchen) 48. 59/60.
„Bärenhäuter-Blätter" 63 A.
Bärens, Förster (Forstmeister) 334. 337.
Bärenstein, Herr von 361/62.
Bako v. Verulam, Sir Francis 255. 269.
Baldur 49.
Balmung (Dietrichs Schwert) 329. 350. 352. 363. 366.
Balzac 169 A. („Pierrette"). 395 (Comédie humaine).
Bamberg 247.
„Banadietrich" 35. 74. 75. 81. 102. 127. 140. 195 A. 325/389. 393. 394. Gottesgnaden-Motiv a. d. „Herzog Wildfang" 397. Hölle- und Teufelmotiv a. d. „Bärenhäuter" 399/401. Laurin-Motiv a. d. „Kobold" 405. Uraufführung in Karlsruhe (23. Januar 1910): 35/36. 355.
Banadietrich, Name: 328. 347. Sage: 334. 364. 371. Person im Drama Siegfried Wagners: 329. 346/52 usw.
Bandietrich, Ban Dietrich, Name: 334. 337. Sage: 334/35.
Baqueville, Herr von 62.
Barcelona 16.
Basile, Giambattista 63.
Batka, R. 31.
Bauerntanz („Bärenhäuter", „Kobold") 396.
Bautzen (Budissin) 378/79.
Bayern, Bayernland 184. 217. 225. 244. 282.
Bayreuth 4. 8. 12. 14/15. 16. 18/20. 76. 77. 78.
„Bayreuther Blätter" 63 A. 121.
Bayreuther Festspielinstitution 4. 18/20. 21. 30/31. 317.
„Bayreuther Taschenbuch" 227 A.
Bechstein, Ludwig 182. 186.
Beckmesser (i. d. „Meistersingern") 69.
Beethoven 35. „Egmont"-Ouvertüre 16.
Behrend, Klaus (würfelt 1672 um sein Leben) 69.
Bel (babylonische Gottheit) 199. 261.
Belisar 339 A.
Berchther 359.
Bergleute 143.
Bergmännchen, Bergmännel (Kobel, Guttel) 134. 143.
Berlin 16. 69. 122. 126 („Tyrannei im Gebiete des deutschen Theaterwesens"). 127/28.
Bern (= Verona) 338.
Bernd (aus „Berndietrich") 333/34. 337.
Berndietrich 333/334. 337.
Berneck (bei Bayreuth) 12.
Bernegg, Ritter von 333.
„Berner" (Dietrich von Bern) 343. 354. 357 u. sonst.
Berner Oberland 20.
Bernhard von Hildesheim, Bischof 136. 138/39.
Bernhart (auf der Roßtrappe) 334. 337.
Berossus 198 A.
Berserker, Berserkerwut 51.
Bertha (im „Sternengebot") 279. 282. 299.
Betttreten 233.
Bielefeld, Schmied zu 53.
Bischofswerda 334.
Bismarck, Fürst 14.
Blank, Mathias (im „Herzog Wildfang") 86/88. 89. 96/97. 100/101. 111. 115. 398.
Blanke, Dietrichs Roß 343.
Blätter in Gold verwandelt („Banadietrich") 330.
Bleigießen 231.
Blumenaue (im „Parsifal") 385.
Blumenmord („Banadietrich") 331. 353. 384/87. 403/04.
Bock, schwarzer 242. 243/44.
Bode (Harz), Bodetal, Bodekessel 334.
Boethius 339/40.
Böhmen 233. 334. Böhmisches Gebirge 361. Böhmische Sage vom „Banadietrich" 335ff.
Bohn, Dr. E. 195.
Bologna 255.
Bräuner, Dr. Joh. Jakob 235. 236/37. 242 A. 243.
Bräutigamsschau 226. 235. 239ff. 404.
Brahe, Tycho de 269. 270.
Brandenburg, Kurfürst von (Friedrich Wilhelm) 69.
Brandenburg-Kulmbach, Markgrafen von 77.
Braunschweig 60.
Breisach 182.
Bremen, Franz von (Musäus) 138.
Brentano, Clemens 157.
Breslau 178.
Britannien 263.
Brocken, Brockenhexe 306 (Anm.) 403/04.
Brot 382f. Brottreten 335. 336. 383/84. Brot unterm Kopfkissen 233. Brotpeitschen 384. Brot- oder Semmelschuhe 383.
Bronte (Edelstein) 190.
„Bruder Lustig" 26. 31. 34. 81. 120. 140. 196. 201/252. 319. 385. 393. 394. Ouvertüre: 221. 292 A. Kaiservorspiel (zum 3. Akt) 221. 393. Uraufführung in Hamburg (13. Oktober 1905) 215ff.
„Bruder Lustig" (Märchen) 67. 217.

„Brückenbauer" Andreas 228. Teufel als Brückenbauer 40. 53.
Brüder, drei 58.
Brüssel 16.
Bruno, Giordano 271 (Bild). 272. 273. 274.
Buchhorn, Graf von 61.
Budapest 16.
Budissin 334. 378 (Venus in Budissin).
Büdingen (Hessen) 334.
Buddhatempel zu Kanton 146.
Bülow, Hans von 9.
Bürger, Gottfried August 150.
Bullerkater, Bullermann 141.
Bürglenberg (bei Breisach) 182.
Burgundisches Kreuz 227 A.
Burkhart, Thomas (im „Herzog Wildfang") 86. 88. 89. 93. 98. 101.
Butzemann 131.
Byzanz 226. 227. Byzantinischer Hof 339.

C.

Cäsar 68.
Cäsarius von Heisterbach 61.
v. Caladin, Kaladin 248. 250.
Calderon („der standhafte Prinz") 290.
Calenberg, Schloß 141.
Caligula 262.
Carlyle 8. 118. 157.
Cervantes 258.
Ceylon 11.
Chaldäer 258. 259. 261/62.
Chamberlain, Houston Stewart VII. 17 A.
Chelonia (Edelstein) 190.
Chevalley, H. 176. 217. 220.
Chimgen, Kurt (Kobold) 151.
Chimmeke, Chimke (Kobold) 140/141.
China, Chinesen 9. 11. 12. 146.
Chrestiens de Troye 12.
Christentum vor aller Dogmatik 375. Christentum und Sterndeutung: 260. 261. Christliches Prinzip der Reue: 375.
Christian, Markgraf von Brandenburg-Kulmbach 77/78.
Christiana („Christianin") Befestigungswerk an der Plassenburg 77/78.
Christkind 26. 209/10. 220.
Christnacht 228. 233. 239. 333.
St. Christophorus 226.
Chronegk, Hofschauspieldirektor (Meiningen) 9 A.
Clarence, Duke of 10.
Claudius, röm. Kaiser 262. 265.
Claudius, Mathias 133.
Cobalus, covalus 132. 134.
Cofgodas 134.
Conrad, Dr. M. G. 39. 47. 105. 119.
Crux decussata (Andreaskreuz) 226/27.
Cunsdorf 234.
Czernebog 334.

D.

Dahn, Felix 339 A. 340 A. 341 A. 359 A.
Damajanti (57). 66.
Dante (68). 185. 268.
Danzig 16. 383.
David, J. J. („Der getreue Ekhart") 186 A.
Dawison, Max 110 A.
Dekadenwoche (bei den Griechen) 260.
Demetrius (Poliorketes) 199 A.
Dessau 149.
Dialektdichtung 196.
Diamant 191.
Dieterbernada (Dieterbernot) 333. 337.
Dieterich Bloym (Holstein) 333. 337.
Dietleib (im „Banadietrich") 329/30. 347. 348. 350. 356/67. 372. 397.
Dietmar (Dietrichs Vater) 338. 357.
Dietrich von Bern 182. 327/31. 333. 337. 355. 357ff. 369ff.
Dietrichsbad 343.
Dionysias (Edelstein) 190.
Dioskorides 190.
Dirk (Dietrich) mit dem Eber 333. 337.
Dittmar, Dekan 5.
Divina Commedia 68. 185.
Dodamon 140.
Döring, Georg 186.
Dolch, zugeworfener, siehe: Messerwerfen.
Dolomiten 20.
S. Domenico, Kirche (Palermo) 6.
Donau 77. 333. 341.
Dornburg 273.
Drache (Kobold als) 142.
Drachenritt Dietrichs von Bern 329 (vgl. dazu 335). 348. 372.
Draupnir 63.
Dreibeinige Tiere 53. Reiter auf dreibeinigem Pferd 330. Dreibeiniger Schimmel 343.
Dreikönigsnacht 228.
Drei Schwestern 58 (ebendaselbst: Drei Brüder).
Dreißigjähriger Krieg 12. 75. 76/80. 86.
Dreizehnerwurf 68/69.
Dresden 122. Dresdener Brücke 362.
Druiden 263.
Dümmling 58.
Duller, Eduard 186.

E.

Ea (babylonische Gottheit) 198/99.
Ecke („Ecken Ausfahrt") 354.
Eckewart 182.
Edelsteine mit Wunderkräften 190.
Edda 49. 228. 338.
Eger 77.
Ehlert, Louis 216.
Ehrfurcht, vor dem was unter uns ist 385.
Eickelohe (Lüneburg) 150.

Einbläser (Kobold als) 138/39.
Eisenhütel 136.
Eisleben 184. 185.
Ekhart, der treue 13. 26. 142. 151. 153/54. 158/59. 162/63. 164. 166. 168/70. 180/87 („die Sage vom treuen Ekhart") 217. 338.
Elbe 225. 333.
Elemente, vier 256. 269.
Elfen 330. 349.
Elias, Prophet 226.
Elisabeth, die heilige 265.
Empyreum 268.
Enenkel, österr. Chronist 138.
England 20. 255. Engl. Novellistik und Romandichtung 72.
Epimetheus 367.
Erasmus Francisci 236. 240 A.
Erbdieb 142.
Erbschlüssel 25. 98/100.
Erbzaun 232.
Eremitage (bei Bayreuth) 12.
Erfurt 423. 244.
Erler, Theodor, Kapellmeister 122.
Ermenrich 182. 328. 347. 357. 360. 361. 370. 371.
Ernst („Gesch. der Stadt Hof") 236.
Erzgebirge 148.
Eschenbach, Wolfram von 12. 265.
Esel (goldspeiend) 68.
Eselshaut (des Sonnenhelden) 58.
Estnische Märchen 62.
Etzel 182. 328/29. 344 A. 347. 357. 361. 369/70. 372. 402.
Eukaleia, Nymphe (im „Kobold") 163.
„Eule, die" (Bayreuth) 19.
Euphorion 18. 19 (Bild).
Euphrat 258.
Euripides 365.
Eurystheus 56.
Eusebius (Chronicon) 198 A.
Evangelium, koptisches 403.

F.

Fabliaux ou Contes du XII et du XIII. Siècle 68.
Falckenstein, Joh. Heinr. von 186.
„Falun, Bergwerke von" 72/74.
Fantaisie (Lustschloß bei Bayreuth) 12.
Federchen (Kobold) 135. 141/42. 147.
Feldmann, Marquard 150.
Feuer, Feuergott, Feuerhölle 375. 380. Feuriger Wagen (Elias, Thôrr, Dietrich von Bern): 226. 335. Feuersprühendes Roß: 335.
Feustel, Friedrich 4.
Fichte, J. G. 334 A.
Fichtelgebirge 12.
„Finder" (= Dichter) 26.
Fingerwoche (von fünf Tagen) 260.
Fische, Sternbild der 227.
Fixsternhimmel 256. 268. 272.
Flederwisch, Magister (im „Banadietrich") 329. 368 (Bild). 375. 401.
Flegetanis (Felekdaneh) 265.
Fleischer-Edel, Frau 112.
„Fliegende Blätter", Münchener 118.
Florenz 6. 20.
Flügelau, Schloß 141.
Follet (it. folletto) 144.
Fonich, Fonichsamen 212. 237. 255 (Motto).
Fouqué 375.
Franken (fränkisches Land) 13. 39/40. 76. 184. Fränkisches Bauerndeutsch 196.
Frankfurt 249. (Kaiserkrönung Josefs II.). Frankfurter Mundart 196.
Franklin, A. 239 A.
Frankreich 20. 86. 255. Französische Novellistik und Romandichtung 72.
Franz, Richard, Hofrat, Theaterdirektor (Plauen) 123.
Franz von Bremen (Musäus) 138.
Frauensand 382. 383.
Freyr 228. 242.
Freytag, Gustav 138.
Friedrich II. von Hohenstaufen 263.
Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz 76/77.
Friedrich Christian, Markgraf von Bayreuth 239.
Friedrich Rotbart 338.
Friedrich Wilhelm, der große Kurfürst 69.
Friedrich, Friedel (im „Kobold") 159ff. 192ff.
Friesland 225.
Fritzlar 276.
Fritzlar, Herbort von 266.
Fröbom, Elis (in den „Bergwerken von Falun") 73.
Frommann, G. K. (Herausgeber des Herbort v. Fritzlar) 266.
Frommann (Fascinatio magica) 241.
„Fürstenbuch" (Enenkel) 138.
Fürstentum, deutsches, im 18. Jahrhundert 85/86.

G.

Gabeln 239.
Galaktit (Edelstein) 190.
Galgenmännchen 53. 142/43.
Gallas 77.
Gallien 263. 341.
Ganiäa (Edelstein) 190.
Gardasee 6.
Geisenberg (Westfalen) 383.
Gelassenheit 354.
Geldern 333.
Gelübde 49/50.
Gensimunt 359.
Georg Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Kulmbach 77 A.
Gera 236. Aufführung des „Herzog Wildfang" 125. 126.

Gerbert (Silvester II.) 263.
Gerda 228.
Gerhard von Holenbach 60.
Germanen (49). 66 (Spielleidenschaft). 263 (Frauenverehrung). Germanische Göttersage 332.
„Germania" (Tacitus) 49.
Germanien (= Deutschland) 258. 263.
Gertrud (im „Kobold") 151.
Gesta Romanorum 50 A. 188 A. 265.
Gethsemane 293.
Gibraltar 10.
Gilgames, König von Uruk (babylon. Nationalepos) 198.
Glashütte (Bergstadt im böhm. Gebirge) 361.
Glaubisch, Urban 185.
Gleim, Ludwig 195 A.
Glockensaxen 370. 405.
Glossopetra (Zungenstein) 190.
Gobelin, gobelinus 132.
Gobineau 9. 322.
Goblin, hobgoblin 132.
Godegisel 357.
Goethe 6. 23. 80. 118. 150. 174. 186. 195. 196. 268. 273. 288. 289/90. 292. 295. 297/98. 308. 311. 314. 316/17. 322. 385. „Götz von Berlichingen" 7. 139. 334. 354. 385. „Faust" 40. 121 A. 306 A. 307. 370. 388 A. „Egmont" 245. „Tasso" 323. 350 A. „Pandora" 367. „Lehrjahre" 140. „Wanderjahre" 385. „Wahrheit und Dichtung" 249 A. „Reise am Rhein, Main und Neckar" 252. „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten" 288 ff.
Goetz, Bruno 218. 222. 289. 296. 302. 306. 314. 315.
„Götterdämmerung" 322/23. 350 A.
Goldregen 330. 377.
Goldspeiender Esel 68. Goldstücke in Kohlen, Staub und Blätter verwandelt: 377. Teufelsgold wird zur Flamme: 80. 375.
Goldemar (Zwergkönig) 140.
Golther, Prof. Wolfgang 104 A. „Germanische Mythologie": 143/44. 148.
Gorgonia (Edelstein) 190.
Gottesgnaden-Motiv im „Herzog Wildfang" 85 (Motto). 396/97.
Gottfried von Viterbo 217. 265.
Gräs(„oder Gräße), J. G. Th. 148. 231 A. 334 A. 335 A. 362 A. 379 A.
„Graf im Pfluge, der" 64.
Gralsgebiet 385.
Grana, Marchese de („der falsche Welschmarquis") 77. 78.
Granada 10.
Grashupfer (Kobold als) 142. 168/69.
Graubünden 333.
Graz 31. 178. 186 A.
Gregorii Magni Dialogi 340 A.
Greiner, Otto 17/18.
Griechen 184. 260. 261. Griechische Tragödie 321 (Siehe auch: „antike Tragödie"). Orakelglaube 321.
Griechenland 11. 55. 261.
Grimm, Brüder, „Kinder- und Hausmärchen" 48. 49 A. 59. 157. 199 A. „Deutsche Sagen" 26. 136. 137. 139. 140. 141. 142. 147. 151. 153. 184. 188. 189. 197. 198. 217. 236. 239. 241. 243. 247. 265. 339. „Deutsches Wörterbuch" 133. 134. 138. 150.
Grimm, Jakob, „Deutsche Mythologie" 53. 134. 136. 137. 138. 140. 144. 146. 153. 157. 333 A. 334 A.
Grimm, Wilhelm („Deutsche Heldensage") 338. 342. 344 A. 361 A.
Grimmelshausen, Christoph von 75.
Grohmann, Virgil 306 A.
Grönjette (Grünrock, Beiname Wotans) 53.
Großmann, Rektor 8.
Grünheim, Amt 231 A.
„Grünrock, der" (Märchen) 48
Gubernatis, Angelo de 67. 68 A. 199.
Gudrunlied 63.
Gütel, Guttel, Gütlein (Kobold) 143. 147/48.
Gunkel, Hermann 198 A.
Gunther (im Nibelungenlied) 182.
Gurnemanz (im „Parsifal") 385.
Gustav Adolf 76. 77. 78.

H.

Hackel (hahkul), Wotansmantel 333/34.
Hackelberg 334.
Hackelbernd 334. 337.
Hackländer, F. W. 138.
Hadding 134.
Hades 56.
Hadubrand 61. (62).
Hagen (im Nibelungenlied) 182.
Hahn, G. von („Sagwissenschaftliche Studien") 63.
Hahnenschlag (im „Bruder Lustig") 204. 207. 222.
Halberstadt, Aufführung des „Herzog Wildfang" 126.
Halle, Aufführung des „Herzog Wildfang" 126.
Hamburg 126. 179. Aufführung des „Herzog Wildfang" 110. „Kobold" 29 A. 178. „Bruder Lustig" 215 ff.
Hämatites (Edelstein) 190.
Hämmerlein (Kobold) 141.
Hannover 141.
„Hans Lustig" 67.
Hänsel und Gretel 12.
Harald, Hariold 133.
Harald Haarfager (Schönhaar) 50. 51.
Harlett, Thomas 50.

Harlung, Harlungengeschlecht, Harlungenhort 182/83.
Harun al Raschid 20.
Haruspices (in Rom) 261.
Harz 334.
Hase und Igel (Märchen) 25. 96. 103 (Bild). 114.
Hasisatra (Xisuthros) 198 A.
Hatto von Mainz 52.
Haupt, Albrecht 340 A.
Hausgeister 135ff.
Hauskater 141.
Heer, wütendes (wildes, verdammtes) 184. 185. 331. 332. Siehe auch: wilde Jagd.
Hegecart, Hegerat (Umdeutung des Namens Ekhart) 186.
Heidelberg 76. 121. 184.
Heimchen 138. 141.
Heime 359. 361.
Heimkehrszene (im „Bärenhäuter") 72/73.
Heimskringla 50.
Heinrich I., der Vogelsteller 61. 275.
Heinrich III. 265.
Heinrich von Kalden (Caladin) 248/51.
Heinrich von Kalw (im „Sternengebot") 276f. 286f. 295. 301. 305. 312. 319ff. 404.
Heinrich von Kempten (im „Bruder Lustig") 203ff. 217. 224f. 277ff.
Heinrich der Löwe 60/61.
Heinzelmännchen 131. 141.
Heinzlein, Heintzlein 141. 149.
Heisterbach, Mönch von (Cäsarius) 60.
Hektor 184.
Hêl, Todesgöttin 56.
Heldenbuch 182. 338. 343.
Heldenkatalog 360 A.
Helferich von Lahngau (im „Sternengebot") 275ff. 290. 295f. 299. 301. 303/04. 310. 312/13. 319ff. 394. 401/02. 404.
Heliotrop (Edelstein und Kraut) 190.
Hellas 184. Vgl. Griechenland.
Hellenische Kultur 11.
Hellespont 227.
Henne am Rhyn 377.
Hephästit (Edelstein) 190.
Herakles 55 (zwölf Taten). 56.
Herbert (im „Sternengebot") 266. 278/80. 281. 295. 299. 301. 314.
Herbort von Fritzlar 266.
Heringessen (Andreasnachtsgebräuche) 233.
Hermann von Sachsenheim („die Mörin") 183.
Hermes (geflügelte Schuhe) 141.
Herold (Worterklärung) 133. Herold im „Bruder Lustig" 207. Ekharts Marschall- und Heroldsamt: 184/85.
Heruler 341.
Herwig von Seeland (Gudrunlied) 63.
„Herzog Wildfang" 12 (Lokalität). 25. 31. 34. 83/128. 140. 196. 203. 218. 223. 393. 395. 396/97. 398. Ouvertüre: 109. 292 A. Uraufführung in München (14. März 1901): 85. 102/03. 104/06. 121. 122.
Hessen 48/49 (hessischer Ursprung des Märchens vom „Bärenhäuter"). 75 (hessische Herkunft Christophs von Grimmelshausen). 243.
Hessen = Chatten 49.
Heugütel 147/48.
Heunen, Hunnen 329. 361. 372.
Hexen, Hexenwesen 236. 343/44. „Hexenfluch" 299. Vgl. auch: Urme.
Hildebrand 61. 62. 347. 349. 359. 362. 363. 375.
Hildebrandslied 62. 71.
Hildesheim 137. 139.
Hildesheim (Bernhard von) 136. 138/39.
Hiltrud (im „Sternengebot") 282. 291. 295. 296/98. 299. 310.
Himmelsgott, dessen Umzug 333. 344.
Hinterpommern 225.
Hinze, Hinzemännchen 141.
Hinzelmann (Kobold) 136. 141. 142. 150/51. 153.
Hochstädt (Dorf im Harz) 384.
Hödeken, siehe: Hütchen.
Hölle-Motiv a. d. „Bärenhäuter" 398/99. Höllenwalzer 401.
Hönsning 72. 73.
Hörselberg 183. 185.
Hof 76. 77. 231. 236.
Hoffmann, E. T. A. 72. 74. 84. 152. 307. „Bergwerke von Falun" 72/74. „Serapionsbrüder" 74. „Phantasiestücke in Callots Manier" 307 A.
Hofmann, Friedrich XII.
Holda, Frau 184.
Holenbach, Gerhard von 60.
Holk 77.
Holland 382f. (Sage vom „Frauensand"). Holländische Novellistik und Romandichtung 72.
„Holländer, der fliegende" 31. 105 A.
Holstein, 225.
Homer, Ilias: 80. Odyssee: 56. 59. 71. 80.
Hopfenhütel 136.
Horoskope 256. 261/62. 271.
Hradekberg, Schloß 383.
Hubert von Kalw 62.
Hudemühlen, Schloß (im Lüneburgischen) 136. 137. 141. 142. 148.
Hütchen (Kobold) 135. 136. 137. 138/39. 140. 148.
Hütchens Rennpfad 141.
Hummelgau 42. 76.
Humperdinck, Engelbert 15.
Humor Siegfried Wagners 26. 70. 81. 111. 174. 176. 222.
Hunnenland 62. 182. Hunnen, siehe: Heunen.
Hyänia (Edelstein) 190.

I.

Ibsen 22.
Ilias 80.
Illyrien 341.
Ilsan 359.
Indien 9. 11. 60. 61. 62. Indische Schildkröte: 190.
Indischer Ozean 11. 12.
Indische Sage 57.
Ingolstadt 77.
Irische Märchen 199.
Isabella Clara Eugenia 50 A.
Isabella von Kastilien 50.
Isabellfarben 50.
Ishtar (babylon. Gottheit) 198.
Italien (6/7). 13. 55. 115. 239. A. 261. 338. „König von Italien" (Theodorich) 341.
Italiener 339.
Jacobus de Voragine 227 A.
Jagd, die wilde 331. 333. 334. 338. 342. 344f. 351. Siehe auch: wütendes Heer 184. 185.
Jäger, der wilde 327/28. 332ff. 338f. 344f.
Japan 9.
Japaner 11. 12.
Jean Paul 195 A.
Jeanne d'Evreux 239 A.
Jensen, P. („Kosmologie der Babylonier") 198 A.
Jerusalem 127. 128.
Jesaias 133.
Jesuitenstil 10.
Joachim Chimke (Kobold) 141.
Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen 149.
Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen 236.
Johannes der Täufer 52.
Johannes, Papst 339. 340 A.
Jordanes 359. 361.
Jude, der ewige 181/82.
Jüterbogk, Schmied zu 53.
„Jugend" (Münchener Zeitschrift) 17.
Julia (im „Sternengebot") 266. 279f. 295. 299/300. 301.
Jupiter, Planet 268. 269.

K.

Kabautermann (auch: Klabautermann) 143/44. 148.
Kaiserchronik 266. 339.
Kalden, Heinrich von (Reichsmarschall) 248/51.
Kalendertabellen der Horoskopensteller 262.
Kâlî (indische Todesgöttin) 56.
Kalw, Heinrich von 276ff. 286f. 295. 301. 305. 312. 319ff.
Kalw, Hubert von 62.
Kalw, Luitpold von 276. 312.
Kalypso 56.
Kant, Immanuel 275. 347. Kategorischer Imperativ 293.
Kanton (China) 146.
Karfreitagszauber (im „Parsifal") 385.
Karl VI. 239 A.
Karl der Große 61. 188f. 191. 338.
Karl der Schöne 239 A.
Karlsruhe 178. 355. (Uraufführung des „Banadietrich").
Karpath, Ludwig 4. 222.
Kartenspiel 67. 68. 297. Kartenspiel der Komödianten, durchs Spielermotiv begleitet 396.
Kassel 48.
Kastilien 263.
Kater, der gestiefelte 141.
Katermann (Tatermann) 141.
Katze 141.
Katzenveit 141.
Keller, Gottfried 195 A.
Kelten 263.
Kempten, Heinrich von 204ff. 244f. 247ff.
Kennerer, Johann 184.
Kepler 255. 256. 264.
Kielkröpfe 149.
Kilian 132.
Kind, Joh. Christoph (Dichter des „Freischütz") 235 A.
Kindelsberg, Schloß (Westfalen) 383.
Kirke 56.
Klabautermann, siehe: Kabautermann.
Klatauer Kreis 383.
Klee, O. 378 A.
Kleinasien 226. 261.
Kleist, H. v. („Prinz von Homburg") 290.
Klenze, Architekt 249.
Klettenberg (brandenb. Amt) 384.
Klingsor von Ungerland 265.
Klingsor („Parsifal") 11. 78.
Klopfer (Kobold) 141.
Kloss, Erich 218.
Kluge, Friedrich (Etymol. Wörterbuch) 134 A.
Kobalos (*κόβαλος*) 132.
Kobalt, Kobbelt, Kubbelt 133.
„Kobold, der" 12. 25. 26. 29 A. 31. 34. 120. 127. 129/200. 203. 217. 218. 223. 246. 333. 385. 388. 394. 396. 398. 405. Uraufführung in Hamburg (29. Januar 1904): 29 A.
Koboldmotiv, im „Sternengebot" und „Banadietrich" verwendet 401/02.
Koboldsage 131/55. 332f.
Koburg 77. 240. 244.
„König Otto in Lamparten" 205 A.
Köhler, Joh. Aug. Ernst 132 A. 147. 148. 231 A. 232 A.
Köhler, R. 62 A.
Köln 189. Aufführung des „Kobold" 178.
Konrad (im „Bruder Lustig") 207.
Konrad II., der Salier, deutscher Kaiser 265. 310.
Konrad III. 266.

Konrad von Franken, Salierherzog (im „Sternengebot") 266. 275ff. 289f. 295/97. 301f. 303. 305/09. 397. 404.
Konrad von Würzburg 203. 217.
Kopernikus 264. 272.
Kopisch, August 68.
Korn (und Brot) als Gottesgabe 382/83.
Kozytus 380.
Krachatitz (Böhmen) 233.
Krähe (als Diebin) 25. 96. 100/101.
Kraft, Hans (im „Bärenhäuter") 39. 42ff. 51. 65/66. 68. 72/73. 78. 395. 400.
Kreisstehen 236/37.
Kreutzwald, Friedrich 62 A.
Kreuzweg 231. 236.
Kreuzzüge, Kreuzfahrertum 56. 314.
Kriemhild 182. 183.
Kristallhimmel, kristallinischer Himmel 268.
Kristallschauen 235/36.
Künsberg, Obrist 77.
Kulmbach 12. 43. 71. 76. 77/78.
Kuni (im „Herzog Wildfang") 91. 92. 94. 95. 97.
Kurt Chimgen (Kobold) 151.
Kurzbold (Endung -bold = bald, kühn) 132.
Kurzbold (in der Sage) 266.
Kurzbold (im „Sternengebot") 246. 276/78. 279. 281/82. 285. 295f. 302/03. 310. 397. 403.
Kyffhäuser 338.

L.

Laios 289. 305. 311.
Langensalza 243.
Laomedon 56. 62.
Laren 134. 145/46 147.
Larenbilder 146. 147.
Larenschrein (Lararium) 146.
Latium 184.
Laube, Heinrich 195.
Laun, Fr. (Friedr. Aug. Schulze) 244 A.
Laurin, Zwergenkönig 360. 370. 405.
Lausitz 244. 334.
Lech 77.
Leichtsinn-Motiv (im „Bärenhäuter" und „Herzog Wildfang") 395/96.
Leipzig 16. 121. 233. „Bärenhäuter" 104. „Herzog Wildfang" 31. 106. 110 A. 117. 233. 244.
„Leitmotiv-Opern", mit „selbstgedichtetem Text" 27. 28.
Lenbach, Franz 6.
Leoncavallo 22.
Lerchheimer („vom Bock- und Gabelfahren") 244.
Lessing 133. 139. 195 A.
Lex Salica 340.
Leyen, Friedrich von der 147. 332.
Lichtelschwimmen 234.
Lichtwer 140.
Lido (Venedig) 20.
Liebesbeschwörungen 238ff.
Liesegang (Familienname) 230.
Liesengehn, siehe: Losengehn.
Linsengericht für den zukünftigen Freier 233.
„List", Wortbedeutung 196.
Liszt, Franz 5. 6. 7. (122). „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" 322.
Livorno 67.
Lobeck („Aglaophamus") 132.
Löbauer Berg 334.
Löseln (oder Lösseln) siehe: Losengehn.
Löselnächte, Losnächte 230. 235.
Löwe, F. 62 A.
Löwenhof (Alhambra) 10.
„Lohengrin" 21. 31. 179. 204. 389.
„Lohengrin" (mittelalterliches Gedicht) 204 A.
London 10. 16.
Lortzing 25.
Losen, Losengehn (Losegang) 230/237.
Lothar der Sachse 266.
Lothringen, Herzog von 282.
Loyz, Schloß (Pommern) 140.
Ludwig X. 239 A.
Ludwig XIV. 86. 239 A.
Lübkers „Reallexikon des klassischen Altertums" 146.
„Lügner, die" 7. 35.
Lüneburg 136. 150.
Luise (im „Bärenhäuter") 45ff. 50. 80/81.
Luitpold von Kalw 276. 312.
Lukretia 266.
Lund, Troels 256. 269.
Lusengehn 230 233.
Lutin, luton 144.
Luther 133. 149/51. 195. 380. „Tischreden" 140. 149.
Luzern 3. „Der Luzerner Knabe" 197/98. 199.
Luzifer 68.
Lykanthropen, Lykanthropie 51/52.
Lysimachus (im „Perikles von Tyrus") 51.

M.

Machandelbaum (Märchen) 52.
Mähren 232. 234. 244.
Mäuse 52. 306 A. „Mäuseatmen" 306.
Maffei (Verona illustrata) 344 A.
Magdeburg 127.
Magier 190. 261.
Magnusen, Finn 258.
Magyaren 275.
Mahabharata 57. 66.
Mainlande 49. 76.
Malaien 11. 12.
Malsesine 6.
Manen 146 A.
Mannhardt (Mythologie) 142.
Mannwölfe (= Werwölfe) 51.

Mansfeld 184.
Manz, Dr. Gustav 102. 126. 127 A.
Mare 241. 246.
Märchen und Sage, als Dichtungsstoffe 216.
Marder, schwarzer (Kobold als) 142.
Sta. Margherita 20.
Mars, Planet 268. 269.
Mascagni 22.
Maßmann 60.
Mathematiker und Horoskopensteller (in Rom) 261/62.
Mathesius („Bergpostille") 150.
Mathison 133.
Matthäus, Apostel 227 A.
Mauren, maurische Kultur 10. 11. 12. Siehe auch: Araber, Sarazenen
Maurer, Konrad 51 A.
Maximilian, Kurfürst von Bayern 77.
Meilenstiefel 141.
Meininger Theater 9 A.
„Meistersinger von Nürnberg, die" 13. 69. 127 („Meistersinger-Luft" im „Herzog Wildfang"). 388.
Meistersingerlied, ein, des 16. Jahrh. 64.
Meißen, Markgrafen von 361/62.
Melanchthon 255. 264.
Melusine 97. 149. 375.
Mendelssohn 27.
St. Menrad 226.
Merian, Dr. Hans 75.
Merkur, Planet 268. 269.
Messer, in der Koboldsage 147. 150/51. 155. 158. 169. Symbolik der „zwei Messer" 175/76.
Messer und Gabel 206. 239.
Messerverlust 208. 227/28.
Messerwerfen 235. 239/40.
Metalle (Beziehung zu den Planeten) 260.
Metz, Alexander von 64.
Mey, Kurt 34. 122. 246. 319.
Meyerbeers „Prophet" 127 (in Berlin für „Heimatskunst" erklärt).
Meysenbug, Malwida von 13.
Midas, König 199.
Mimung (Wittichs Schwert) 363.
Mithridates (von Pontus) 190 A. 199 A.
Mittelmeer 10.
Modena, Dom zu 344 A.
Mönnichswalde 334.
Mörike, Eduard (Kapellmeister) 126. 127.
„Mörin, die" (Mohrin) 183. 184.
Möringer, der edle 61.
Molkenmarkt (Berlin) 69.
Mond 57.
Mondgöttin 57. 59. 63.
Mondscheibe 57 (als Gespinnst der Penelope). 63 (als Ring).
Mongolische Märchen 199.
Moosleute (Elfen Schratten, Waldweibchen) 330.
Mozart 27. 35. 307 („Don Juan"). 388 (Selbstzitat).
Müglitz (Mähren) 234. Fluß gleichen Namens: 361.
Müller, Wilhelm 378 A.
München 3. 16. 85. 102. 104/06. 108. 120. 121. 122. „Fliegende Blätter" 118.
Münster 67.
Muffel, Obrist 77/78. Muffelsche Kompagnien 42. 71. Muffelmarsch 71 (musikalisches Motto).
Mulde (Molda) 149.
Muncker, Prof. Franz 63.
Musäus 138 („Stumme Liebe"). 378 („Nymphe des Brunnens"). 378 („Der geraubte Schleier").
„Mysterium und Mimus im Rigveda" (L. v. Schröder) 66.
Mythologie, höhere und niedere 333.

N.

Nala (Nalas) 57. 66.
Nalas-Episode (Mahabharata) 57. 66.
Napfhans (Kobold) 137, vgl. 147.
Napoleon I. 152. 157. (160).
Nasiräer 52.
Neapel 6. 7. 20. 263 (Universität).
Neisen, Herr von 61.
Nero 266.
Neujahrsnacht 239. Vgl. Silvesternacht.
Neunerlei Kraut 226. 239. Neunerlei Gegenstände 231. Neunerlei Speisen 238. Feuer aus neunerlei Holz 239.
Neustadt an der Aisch 77.
Nibelheim 380.
„Nibelungen, der Ring des" 14. 30. 307.
Nibelungenlied 182. 183.
Niederlande 141.
Niedersachsen 244.
Nieder-Österreich 232. 234.
Nikolaus, bildender Künstler des 12. Jahrhunderts 344 A.
Nikomedien 227.
Nixen, Wassergeister 377/78. 381. Singen, nasser Kleidsaum 378.
Nordeuropa 55.
Norddeutschland, nördliches Deutschland 195. 225. 233. 334.
Nordische Sonnensage 55 f.
Normannische Sage 62.
Nornagest 234.
Norwegen 50. 51.
Nürnberg 77. 278. Aufführung des „Bruder Lustig" (17. Februar 1906): 248.

O.

Oberfranken 12. 13.
Oberkamenz 383.
Oberösterreich, siehe Österreich.

Odin, Odhin 53.
Odoaker, Odovakar 341. 357.
Odyssee 56. 59. 71. 80.
Odysseus 57. 59.
Oedipus 289. 305f. 311.
Ölsnitz 231.
Örwandil 226.
Österreich 49 (österreichischer Ursprung des Märchens vom „Bärenhäuter"). 50 A. 225. 233. 239. 244. 335. Oberösterreich: 234. 235. Niederösterreich: 232. 234.
Onyx 191.
Opal 191.
„Oper und Drama" (Richard Wagner) 24. 27. 54. 307 A. 374.
Optimismus, Neigung des Theaterpublikums dazu 320.
Orakel 289. 305f. 311. 318ff. 321.
Orestes (in Goethes „Iphigenie") 217.
Orient 10. 20. 60. 61. 144. 146. 380.
Orlagau 328. 333.
Ortenburg, Schloß 378.
Ortrud (im „Lohengrin") 204.
Ostende (Belagerung durch Albert von Österreich) 50.
Ostgoten, Ostgotenreich 338ff. 340f. 357. Gotische Heldenlieder: 341. Gotische Heldensage 357.
Osterlind (im „Herzog Wildfang") 90/95. 100/102. 112/13.
Otto I., der Große 204. 248.
Otto II., der „rote Kaiser" 204 A.
Otto III. 340.
Otto mit dem Bart (Otto Rotbart) 26. 203. 204. 210ff. 217. 247. 249. 266.
Otto, Musketier (würfelt 1672 um sein Leben) 69.
Ouvertüre 292.
Ovid („Metamorphosen") 199.

P.

Paderborn 48.
Padua 255.
Palästina 62.
Palermo 6.
Pan Dietrich 334. 337.
Pannonien 340.
Pappenheim, Grafen von 248/251. Friedrich August, Graf von Pappenheim 249. Gottfried Heinrich, Graf von Pappenheim 249. Heinrich VII., Graf von Pappenheim 249. Matthäus, Graf von Pappenheim 250.
Pappenheim, fränkisches Städtchen an der Altmühl 248.
Paris 239 A. 311 (Pariser Wahrsagerin aus dem Kaffeesatz).
Parnapishtim 198/199.
Parsifal 12. 78. 385. 389.
Paträ (in Achaja) 226.
Paulus Diakonus 217.
Pauly, Realenzyklopädie des klassischen Altertums 156 A.
Peccenstein, L. (Theatrum Saxonicum) 362 A.
Peking 146.
Penaten 134. 145. 147.
Penelope (57). (59.) 63.
„Pentameron" (des Giambattista Basila) 63.
Perikles, von Tyrus 50/51. 63.
Perllius, Viktor 184.
Peter der Große 227 A.
Petrarca 189.
St. Petrus („Peter Schließer") 42. 46. 65. 67. 68. 69./70. 78. 226. 396. Saint Pierre et le jongleur 68.
Pfalz, Kurfürst Friedrich V. von der 76/77.
Pferdefuß (als Zeichen des Teufels) 43. 53. 400/01.
Pfingsttag 44. 243.
Pfohl, Ferdinand 30. 126. 131. 154. 169. 170. 172. 176. 180. 216. 220. 221/22.
Philipp II. 50 A.
Phlegethon 380.
Piemontesisches Märchen 68.
Piccolomini, Max (Schiller) 290.
Pilatus (Berg bei Luzern) 4.
Pipetta 67/68.
Planeten 258/59. 268.
Planetentafeln, alfonsische 263/34. Rudolfinische 264.
Planetenwoche (von sieben Tagen) 260 263.
Plassenburg 12. 42. 46. 47. 71 (Bild). 76. 77/78.
Plauen, Aufführung des „Herzog Wildfang" 121/24. 126.
Plinius (historia naturalis) 190. 191.
Poltergeist 131. 132. 138. 141. 143.
Polterkater 141.
Poltermann (Kobold) 141.
Pommern 140. 243. 244. Hinterpommern 225.
Pontus 190 A. 199 A.
Popanz, Poppele, Popelmann 141.
Posa, Marquis (Schiller) 290.
Prätorius 233.
Prag 178.
„Preziosa" (Cervantes) 258.
Priamus 184.
Primum mobile 268.
„Prinz von Homburg" (Kleist) 290.
„Prinz, der standhafte" (Calderon) 290.
Prokopius 339 A.
Proteus (der wandelbare Liebhaber in Shakespeares „beiden Veronesern") 63.
Provence 341.
Puck 137/38.
Puschkara (Halbbruder Nalas) 66.
Pythagoras 261.

Q.

Quacksalber Flederwisch 329. 368 (Bild). 375.
Quellwasser, heilende und befruchtende Kraft 376.

R.

Rabenschlacht 328. 357. 369/70. Mittelhochdeutsches Lied von der „Rabenschlacht" 363.
Raimund, Ferdinand 152.
Rama 57.
Rammenau 334.
Rantzau, Heinrich 269.
Raschützwald 334.
Rauchnächte 228/29. 230.
Raunerath (im „Vanadietrich") 328/29. 345. 347. 352. 359. 365. 368/73. 400.
Raupach 323.
Raven, Theo, Oberregisseur 126. 127.
Ravenna 340. 341. 357 (Raben).
Reformationszeitalter 255.
Reichenbach (Vogtland) 148.
Reimchronik 188 A. 340. A. Österreichische („Fürstenbuch") 138. Livländische 196.
Reinhart (im „Herzog Wildfang") 91. 93/94. 100/101.
Reue 346. 347. 348/49.
Rhein 225.
„Rheingold, das" 30. 363 A.
Rheinlande 76.
Ricci, Luigi 340 A.
Richards, M., Hofrat, Theaterdirektor 126. 127.
Richter, Albert (Deutsche Sagen) 64.
Richter, Hans 30.
Ries 226.
Riga 175. 178 (Aufführung des „Kobold").
Rigi 4.
Rigveda („Mysterium und Mimus im R.") 66.
Ring (als Erkennungszeichen) 59/64.
„Ring des Nibelungen" 14. 30. 307. 350 A.
Rinteln 137.
Rist (oder Rüst), Joh. 235. „Alleredelste Zeitverkürzung" 236.
Rom, Römer 6. 20. 68. 261/62. 339. 340/41.
Romanorum, Gesta, 50 A. 188 A. 265.
Rosengarten Kriemhilds (bei Worms) 182. 183. 354/55. 359 A. Laurins Rosengarten (in Tirol) 370. 405.
Rosenhammer (bei Bayreuth) 12.
Roßtrappe (Harz) 334.
Rotbart, Friedrich 338. Otto Rotbart 204 A. (der „rote Kaiser").
Roter Bart und rotes Haar (bei Kobolden) 136.
Roter Hut (bei Kobolden:) 136. (Beim Apostel Andreas:) 226.
Rotes Meer 11.
Rubikon 68.
Rubin (Edelstein) 191.
Rudolf von Habsburg 249.
Rückert, Friedrich 179.
Rückwärtsgehen, rückwärts Beten 233.
Rüdiger (im Nibelungenlied) 182.
Rüle (im „Bruder Lustig") 205 ff.
Rugier 341 A.
Ruhe, als bedingendes Moment höchster dichterischer Fähigkeit 174.
Rumpelgeist (Poltergeist) 141.
Rumpelstilz 141.
Ruprecht, Knecht 334 A.
Rußland 20. 226. 227.

S.

Saalfeld (in Thüringen) 233. 241. 242.
Sachs, Hans 183. 184/85 („das Hofgesinde der Venus").
Sachsen, Königreich, Sagenschatz, siehe Gräße.
Sachsen, Kurfürst (Johann Friedrich) von 149.
Sachsenheim, Hermann von 183.
Sacrobusto, Johannes de 264.
Salica, lex 340 A.
Salzburg 338.
San Agostino, Kirche (Palermo) 6.
San Domenico, Kirche (Palermo) 6.
Santa Margherita 20.
Saphir (Edelstein) 191.
Sarazenen 62.
„Sardanapal" (Ballett) 127.
Saturn, Planet 268. 269.
Schachspiel 297/98. Dazu: Spielermotiv 396.
Schellenrock, Shellycoat, Kobold 138 (vgl. S. 136).
Schiefner, A. 62 A.
Schiffer 143. Schiffskobold, siehe: Kabautermann.
Schiller 78 (Anspielung auf „Wallensteins Lager"). 244 („Geisterseher"). 256 (Ausspruch über Astrologie). 290 (Marquis Posa, Max Piccolomini). „Maria Stuart" 350 A. „Tell" 350 A.
Schlesien 240. 244.
Schmied zu Apolda, Bielefeld, Jüterbogk 53.
Schoene, A. 198 A.
Schopenhauer 9. 289 A. („Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen"). 347. 384/85. 386.
Schottland 138.
Schrader, E. („Keilinschriften") 198 A.
Schreiersgrün (bei Treuen) 232 A.
Schröder, Prof. Leopold von 66.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 140.
Schuhwerfen, Schuchelwerfen 231.
Schurrippak (babylon. Stadt) 198.
Schwaben, schwäbisch 225. 247.
Schwäne 378. Weiße und schwarze Schwäne: 378/79. Schwan im „Lohengrin" und „Parsifal" 385. 389.
Schwanenjungfrauen 378.
Schwangewand, Schwanenhemd 378.

Schwanweiß (im „Banadietrich") 328. 329/31. 345. 347. 348. 349. 352. 360. 365/67. 368. 369. 370. 374/8. 401.
Schwarzes Meer 226.
Schwarza (Dorf in Thüringen) 186.
Schweden 71. 76/77. Schwed. Novellistik und Romandichtung 72.
Schwedenkönig, s. Gustav Adolf.
Schweinfurth, Dr. Philipp 305.
Schwerin 127. 178.
Schweiz 3. 62.
Schwertertausch (zwischen Dietrich und Wittich) 328. 363.
Schwertverlust (Freyrs) 228. 242.
Scott, Walter („Der Talisman") 319.
Seeck, Otto („Quellen der Odyssee") 56/57. 63.
Seelchen (Kobold) 26. 154. 157f. 388. 401.
Seherin (im „Sternengebot") 276. 305. 306/08. 309 (Bild).
Seherinnen, germanische 263.
Seidl, Architekt 6.
Semiramis 50.
Semmelbeißen 231. Semmelrinde unter dem Kopfkissen 233.
Semmelschuhe, Semmelräder 383.
Sevilla 11.
Shakespeare 50. 63. 246. 384. „König Lear" 270. „Hamlet" 276. 278. „Cymbelin" 245. 246. „Die beiden Veroneser" 63. „Perikles, Fürst von Tyrus" 50/51. 63. „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten" (Goethe) 288ff.
„Shannon" 10.
Sibich, der ungetreue 182.
Sieben freie Künste 196. 263. Die „sieben Liste" 196.
Siebenlist (Familienname) 196 A.
Siebenmeilenstiefel, Meilenstiefel 141.
Siebenzahl, die heilige (der Planeten) 260. 261.
Siegfried (in der Heldensage) 359 A.
„Siegfried"-Idyll 3. 5.
„Siegfried"-Natur 4/5. 246. 309.
Siegmund (Volsungasaga) 52.
Siena 6. 7 A.
Sigurd 338.
Silvester II. (Papst) 263.
Silvesterabend, Silvesternacht 228. 231.
„Simplizissimus" (Grimmelshausen) 75.
Simrock, Karl (Mythologie) 229. 258.
Simson 52.
Sinfiötli (Volsungasaga) 52.
Singapore 11.
Sintflutsage 198.
Sita (Gattin Ramas) 57.
Sizilien 6. 13. 341.
Skaldenkunst 63.
Skirnir, Skirnisför 228.
Skythien 226.
Slawen 380.
Smith, George 198.
Snorri (Königsbuch) 50.
Sollen und Wollen 289ff. 292. 295. 303. 316/17.
Sonnenheld 54/59. 62/63.
Sonnenscheibe (als Ring) 63.
Sonnenwendnacht, Sonnwendnacht 308.
Sophokles 365.
Spänerufen 234.
Spanien, Spanier (20.) 76. Spanischer Krieg (im „Herzog Wildfang") 91.
Speisopfer für den Kobold 137. 143. 147/48. 333.
Spiegelschauen 234. 235.
Spielermotiv („Bärenhäuter", „Kobold", „Sternengebot") 65 (Motto). 396.
Spielhansel 67.
Spielleidenschaft, bei Germanen und Indern 65/66.
Spielszene, im „Bärenhäuter": 65/70. Im: „Sternengebot": 297/98.
Spieß, Dr. Moritz 238.
Spirifankerl 26. 176 (Bild).
Spiritus familiaris 143.
Stacke, Ludwig 344 A.
Stavoren 382/83.
Stein, Heinrich von 8. 272.
Stein, Verwandlung in 383.
Stephan, Ratsherr (in „Herzog Wildfang") 96. 97. 98. 101.
Sterne, Carus 55f. 63. 344.
„Sternengebot" 31 A. 120. 246. 253/324. 389. 394. Spielermotiv aus dem „Bärenhäuter" 396. Gottesgnadenmotiv aus dem „Herzog Wildfang" 397. Seelchenmotiv aus dem „Kobold" 401/02. Bräutigamsschaumotiv aus dem „Bruder Lustig" 404. Vorspiel: 292/94. Uraufführung in Hamburg (21. Januar 1908).
Sternenglaube, Sternkunde 255ff. 310.
Sternfeld, Prof. R. 21 A.
Stiefelchen (Kobold) 135. 141.
Stiefelkater 141.
Strange, J. 60 A.
Straußsche Walzer 115.
Straßburg, Straßburger alemannische Mundart 196.
Suezkanal 11.
Südersee (Zuydersee) 382.
Süddeutschland, südliches Deutschland 233.
Südspanien 20.
Sündentat, die größte („Banadietrich") 331. 382/89.
Surtur (Surtr) 226.
Symbolik, unwillkürliche, des organischen Kunstwerks 175/76. „Nichts Theatralisches, als was für die Augen zugleich symbolisch ist" (Goethe): 298.
Symmachus 339. 340 A.

T.

Tacitus 49. 66. 262. 263.
Talisman (im „Kobold") 25. 188ff. 246.
Tannhäuser (der Sage) 183. 184.
„Tannhäuser" (R. Wagner) 31.
Tatermann 131. 141.
Tausig, Karl 139.
Teufel 40. 42/43. 46. 48. 52/53. 67. 80. Als Brückenbauer 40. 53. „Dummer Teufel" 53. 74. 386. „Deutscher Teufel" 74. 81. Pferdefuß als Kennzeichen: 43. 53. 400/401. Tod und Teufel: 371. Teufel im Wasser: 380.
Teufelmotive im „Bärenhäuter", „Herzog Wildfang", „Kobold", „Bruder Lustig", „Banadietrich" 398/401.
„Teufels, des, rußiger Bruder" (Märchen) 48. 53.
Teufelsglaube im 17. Jahrhundert 80. 236.
Teufelstanz 371/72. 401.
Thaisa (Gattin des „Perikles von Tyrus") 63.
Theodemer (Vater Theoderichs) 338. 357.
Theodorich 327. 337. 338/345.
Thesprotien 57.
Thessalonich 227.
Thidrek, Thidrekssaga 338. 343. 344 A.
Thode, Henry 20.
St. Thomas 60. 226.
Thomasnacht 228. 233. 234. 239.
Thôrr 53. 184 (Aku = Thôrr). 226.
Thrasyllus 262.
Thüringen 242. 265. Thüringische Mundart 196.
Thurnmayr, Joh. (Aventinus) 183.
Tiberius 262. 265.
Tieck, Ludwig 186.
Tierkreis 55.
Tilly 77.
Tirol 370.
Tischendorf, A. F. C. 227 A.
Tod 140 A. 331. 351/52. 383.
Toledo 263.
Torbern (in den „Bergwerken von Falun") 73/74.
Toskanische Märchen 62. 67.
Totenritt 285. 405 (motivisch verwandt mit der „wilden Jagd").
Totentanz 371.
Touraine, Herzogin von 239 A.
Tragiker, griechische 80 (Anachronismen).
Tragödie, antike 289. 308. 321.
Tragödie des Sollens 290f. 317. 323.
Triebschen bei Luzern 3/4. 13.
„Tristan und Isolde" 139. 388.
Trochus 134.
„Troisch Hekkard, der" 184.
Troja 184.
Trutz (im „Kobold") 159ff.
Türkenkrieg 75. 227 A.
Türkisen 191.
„Tuiskoland" (C. Sterne) 55. 63.
Turpin, Erzbischof 189. 191.

U.

Ubaratutu (Vater des Parnapishtim) 198.
Ulfhedhnar (Wolfsgewandige) 51.
Ulrich, Herzog (im „Herzog Wildfang") 86/90. 101/02.
Umzug der Frau Holda: 184, des Himmelsgottes: 333. 344.
Undine, Undinensage 375.
Ungarn 61. 62. 239. 265.
Unterharz 384.
Untersberg (bei Salzburg) 338.
Urme (im „Bruder Lustig") 205ff. 212. 244/46.
Uruk (Stadt in Babylon) 198.
Ute, Frau (Hildebrands Gattin) 61.
Ute, Frau (Dietleibs Mutter) 329/30. 364. 365/66. 376. 377. 378.

V.

Veleda 263.
Venedig 6. 20.
Venus, Venusberg 183. 184/85. Venus in Budissin (Bautzen) 378.
Venus, Planet 268. 269.
Verena (im „Kobold") 39. 153. 157ff. 246. 385. 388. 401.
Verlobungsring (Trauring), mythischer Ursprung 63.
Vernaleken, Theodor 26. 140 A. 233. 234. 236. 335. 337 A. 380.
Verona 4. 340. Portal von St. Zeno: 327. 343/44. „Verona illustrata" des Maffei 344 A.
Verwandlungssagen 51. 52. 383 (Verwandlung in Stein).
Vespasian 263.
Vesprimer Komitat 239.
Vierwaldstätterse 3.
Virgil (bei Dante) 185.
Viterbo, Gottfried von 217.
„Völuspa" (Eddalied) 49.
Vogtland 122. 244.
Voigt 236.
„Volksoper" 5. 24/26. 108. 113. 394.
Volksglaube 25. 144. 157. 228. 380. 404.
Volksphantasie 12. 22/23. 25. 149. 379. 404. Mythenbildende Kraft 333. 334.
Volkssage 25. 225. 327.
Volkssitte 25. 137. 225. 230ff. 238ff.
Vollant (der Teufel) 375.
Vollmar, Goldemar (Zwergkönig) 140.
Volsungasaga 52.
Voltaire 157 A.
Voß, Joh. Heinr. 133. 150.
Vulpius, Ch. A. 186.

W.

Waack, A. 175 A. 192 A.
Waack, Carl 63 A. 289 A. 293. 389 A.
Wachter 132.
Waghild (Wachhild, Wittichs Urahne) 363.
Wagner, Frau Cosima 3 (Motto). 4. 13.
Wagner, Richard 3/9. 11. 13/14. 22. 24. 27. 28. 29. 34. 35. 72. 102. 105. 110. 121. 122. 139. 142. 147 A. 195. 196. 216. 223. 274. 354. 363. 385. 389. 397. „Der fliegende Holländer" 31. 105 A. „Tannhäuser" 31. „Lohengrin" 21. 31. 179. 204. „Tristan" 139. „Der Ring der Nibelungen" 14. 30. 307. „Rheingold" 30. 363 A. „Götterdämmerung" 322/23. 350 A. „Parsifal" 12. 78. 385. 389. Gesammelte Schriften: 22 A. 24 A. 27 A. 140. 307 A. 363 A. 374 A. „Über die Ouvertüre" 292. „Oper und Drama" 24. 27. 54. 307 A. 374. „Deutsche Kunst und deutsche Politik" 156. Briefe an Frau Wesendonck 139. 147 A. Briefe an Minna Wagner 142.
Wagner, Siegfried 1/406. Biographisches: 3/23. Als schaffender Künstler 24/36. Charakteristik 4/5. 317. Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens 174. Humor: 26. 70. 81. 111. 174. 176. 222. „Poet der Szene" 220. Germanistische Kenntnis 217. Innerer Zusammenhang seiner Werke 391/406. Die einzelnen Werke siehe unter deren Titeln.
Wahnfried 5. 8. 11. 14. 16. 36.
Waldschratten 330. 349.
Waldweibchen 333.
Walburg (im „Bruder Lustig", 205ff. 244. 385.
Wali (Baldurs Rächer) 49.
Walküren (Schwanenjungfrauen) 378.
Wallenstein 71. 77/78. 256.
Wandererlied (angelsächsisch) 361 A.
Warmensteinach (bei Bayreuth) 12.
Warnsdorf 335. 336.
Wasser 47. 227. 377f. 379/80. 381.
Wasserfrauen 374.
Wassergottheiten 226. 375.
Wasserhölle 380.
Wassermann 380.
Wate, der Riese 363 A.
Weber, Karl Maria von 222/24. „Freischütz" 235 A.
Wechselbalg 149.
Wegtamskvidha (Eddalied) 49.
Weimarisch-Thüringische Mundart 196.
Weise, Christian 150.
Weiße und schwarze Schwäne 378/79.
Weizen, körnerloser 383.
Wellenmädchen 374.
Weltuntergangsmythus 226. 228.
Wenden, slawischer Volksstamm 275. 333.
Werwolf 51. 52.
Wesendonck, Frau 139.
Weser 333.
Westdeutschland, westliches Deutschland 233.
Westfalen 49. 140. 383.
Wettlauf (im „Herzog Wildfang") 92ff. 97ff.
Wichtlein, Wichtlin (Kobold) 140.
Wieland der Schmied (Wittichs Vater) 363. 365. Wielandsage 378.
Wieland, Christoph Martin 133. 150.
Wien 16. 77. 104. 122. 178.
Wiener Kongreß 152. 156.
Wiking, König (Wittichs Urahne) 363. 374.
Wild, Kaspar, Wachtmeister (im „Bärenhäuter") 77. 78.
Wildes Heer, wilde Jagd 184. 331. 333. 334. 338. 342. 344f.
Wilde Jäger, der 48. 327/28. 332ff. 338f. 344f.
Wildenau 231 A.
Wilhelmshöhe (bei Kassel) 48.
Wiligelmus, bildender Künstler des 12. Jahrhunderts 344 A.
Wilkinasaga 338.
Wilthen (Marktflecken) 334.
Windsheim 77.
Winkler, H. 259 A.
Winzenburg, Grafschaft 138.
Wittenberg 255.
Wittgen (Wittich) 361/62.
Wittgenstein, Fürstin (5). 6 A.
Wittich (Widga, Vidigoja) 328. 329. 344 A. 347. 350. 351. 354. 356/67. 370. 376. „Sonnengesang" 360 (Bild). 366. 367.
Wolf, Verwandlung in Wolfsgestalt 51/52. 53.
Wolff, Hermann (Konzertagent) 9.
Wolfhart 359.
Wolfram von Eschenbach 12. 265.
Wolfsfell 58.
Wolfskehle (Schlucht bei Kulmbach) 78.
Wolga 226.
Wollen und Sollen 289ff. 292. 295. 303. 316/17.
Wolterken (niederl. Wouter, Wouterken) 141.
Wolzogen, Hans von 41 A. 42. 43 A. 44. 76. 78 A. 123. 227. 228. 252. 340. 355.
Worms, Wormser Rosengarten 354. 355. 359 A.
Wotan 48/49. 53. 338. 350 A. Als „wilder Jäger" 48. 53. 327. 332. Wotanskulte: 53. Wotansglaube: 226. 332. Wotansmantel (hahhul) 333/34.
„Wunderhorn, des Knaben" 139. (157).
Wunderstein 188. 190.
Wunschmantel 242.
Würfel, Würfelspiel 65/70. Kalenderspiel, Ämterverlosung durch Würfel 68. Gottesurteil 69. Andreasnacht 231. Spielermotiv im „Bärenhäuter" 396.
Wurzelweib, vom Hahnenkamm 25. 98/100.

X.

Xisuthros (Hasisatra) 198 A.

Z.

Zachalias 190 A.
Zauberkräuterkochen 243. 244/45.
Zaunschütteln 232.
Zedler, Jos. Heinr. 77 A.
St. Zeno (Verona) 327. 343/44.
Ziehnert, W. 379.
Zinne, W. 177.
Zungenstein (glossopetra) 190.
Zupfer, Gärtner (im „Herzog Wildfang") 96. 101. 111.
Zürich 14.
Zusammenhang, über den inneren, der Werke Siegfried Wagners 391/406.
Zuschauer, der Dichter als erster Zuschauer seiner Schöpfung 320.
Zuyderſee 382.
Zwehrn (Hessen) 48.
Zwick, Schneider (im „Herzog Wildfang") 96/97. 100. 111.
Zwickau 238. 244.
Zwölfer (im Würfelspiel) 68.

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin — Leipzig.

Das Theater. Herausgegeben von Carl Hagemann.

Band XVI: Siegfried Wagner von C. Fr. Glasenapp.

79 S. M. 1.50, geb. M. 2.50.

Es muß auch solche Schriften geben. Warum sollte eine lebendige Künsterpersönlichkeit allein der Suggestion des Unglaubens preisgegeben bleiben, wie er in Deutschland besonders oft in schädliche Wirksamkeit tritt, sobald ein Leben sich zeigt, das — wie alles Schöpferische — der Liebe bedarf, nicht etwa als mitleidiger Nachsicht, sondern als mitfreudiger Förderung der natürlichen Äußerung des Glaubens an das Lebendige? (Bayreuther Blätter.)

In der Monographiensammlung „Das Theater" (verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig) ist soeben aus der Feder des bekannten Wagner-Biographen C. Fr. Glasenapp ein Bändchen über Siegfried Wagner erschienen. Wir behalten uns vor, auf diese warmherzige und gedankenreiche Schrift zurückzukommen. (Tägl. Rundschau.)

Vor einiger Zeit erschien ein kleines Büchlein „Siegfried Wagner", als dessen Verfasser kein Geringerer sich vorstellte als C. Fr. Glasenapp, der ausgezeichnete Mann, dem das deutsche Volk die monumentale Biographie Richard Wagners, das grundlegende Werk der gesamten Wagnerliteratur, zu danken hat. Erbauliches, Kräftiges und Geistvolles weiß Glasenapp von dem jungen Meister und seiner Kunst zu sagen, der er bis in ihr innerstes Wesen hinein nachgeht und deren historische Stellung er kennzeichnet. Nun hat Siegfried Wagner, der unermüdlich Schaffende, in dithyrambischem Fleiß aus den Quellen seines Wesens schöpfend, den Kopf voll von Plänen, Ideen, Gestalten, die zu bewältigen und künstlerisch zu objektivieren, ein modernes Menschenleben kaum hinreicht, — der Reihe seiner Opern eine neue, seine fünfte hinzugefügt und eine sechste, fast schon vollendet, wird in kurzer Zeit den Weg in die Welt — „bei Neidhöhle liegt sie ganz nah" — suchen und finden. (Hamb. Nachrichten.)

In einem der neuesten Bändchen der von C. Hagemann herausgegebenen Sammlung „Das Theater" hat C. Fr. Glasenapp, der Berufensten einer, eine treffliche Würdigung Siegfried Wagners gegeben. Wir möchten nicht versäumen, unsere Leser bei dieser Gelegenheit auf das reizende Büchlein aufmerksam zu machen. (Badische Landeszeitung.)

Ein kleines Meisterstück tiefschürfender Lebensbeschreibung ist Glasenapps Buch über „Siegfried Wagner", das den Leser durch den Reichtum und die Feinheit der darin niedergelegten psychologischen Beobachtungen gefangen hält. Wie Siegfried Wagners Schaffen sich entwickelte, was die Kunst des reichbegabten Sohnes mit der seines großen Vaters gemein hat und was sie von jener selbständig scheidet, wird klar und bestimmt aufgedeckt und in seiner Bedeutung festgelegt. Glasenapp läßt seine Ausführungen darin gipfeln, daß er die „Ausbildung des volkstümlichen, deutschen Singspiels" als die künstlerische Lebensaufgabe des Erben von Bayreuth hinstellt. (Mus. Wochenblatt.)

Trotz der äußeren Verschiedenheit seines Schaffens hat Siegfried Wagner doch vieles mit seinem Vater gemein: auch in ihm durchdringen sich Dichter und Musiker derart, daß Wort und Ton zugleich als organische Einheit ans Licht treten; auch ihm wohnt der Instinkt des Theatralikers und Szenikers inne, der durch die Führung der Handlung unausgesetzt das Gemüt zu beschäftigen und durch die Vorgänge auf der Bühne stets das Auge zu fesseln und zu erfreuen weiß. In der vorliegenden Studie Glasenapps findet man diese Gedanken weiter verfolgt und begründet; man findet dort auch eine eingehende Analyse der bisherigen Werke Siegfried Wagners. Der Verfasser befleißigt sich einer wohltuenden Objektivität; kritiklose Verherrlichung liegt ihm fern, er will nur die Hemmnisse beseitigen, welche einer unbefangenen Würdigung entgegenstehen. (Königsb. Hartungsche Ztg.)

Glasenapps impulsivem, stets jugendlich lebhaftem Temperament scheint das Zeitmaß, womit sich die Werke des jungen Künstlers die Bühne erobern, zu langsam; er beklagt die Lauheit des Publikums, die verhältnismäßige Gleichgültigkeit der Opernbühnen, beziehungsweise deren Leitungen. Nun ist ja allerdings eine gewisse Indolenz vieler Kreise dem edlen Streben Siegfried Wagners gegenüber festzustellen. Das Echte in seiner Einfachheit drängt sich aber nicht vor; das „Volk" wird nach und nach doch den Weg zur richtigen „Volksoper" zurückfinden, und es braucht nur einmal einem Werke Siegfried Wagners wieder ein recht tiefgreifender Erfolg beschieden zu sein, so werden mit einem Schlage auch die anderen Werke, wie z. B. „Herzog Wildfang", alsbald stärker vom Publikum begehrt werden. (Neue Musikzeitung, Stuttgart.)

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin — Leipzig.

Es ist Richard Wagners Kunst nach des Meisters Tode ganz eigentümlich gegangen. Sie ward erst zur Manier in der Hand schwächlicher Epigonen mit durchweg nicht lebensfähigen Kunstprodukten; dann aber zur Virtuosität in der Hand außerordentlicher Könner in technischer Hinsicht: im großen und ganzen überwiegt gegenwärtig der Verstand im äußeren wie im inneren Leben über das Herz. Von den Ausnahmen unter den Künstlern nehmen wir die markanteste heraus — als diese erscheint uns Siegfried Wagner. Wann werden die Tage kommen, da seine Kunst Allgemeingut des deutschen Volkes sein wird? Sobald das Volk seinem eigenen Aug' und Ohr mehr trauen wird als der Kritik in der selten sachverständigen und noch seltener unparteiischen Presse.

(Werdandi.)

Glasenapp will Siegfried Wagner aus dem Streit der Meinungen ins helle Licht der klaren Tatsachen rücken. Darum sucht er das wahre Wesen seiner Künstlerschaft auf und verfolgt die bisherigen Schicksale seiner Werke. Siegfried Wagner wiederholt nicht die Aufgabe seines Vaters und darf daher sein Schaffen nicht äußerlich mit den Meisterwerken verglichen werden. Aber eins hat Siegfried Wagner vom Vater ererbt: die dramatische Begabung im Sinne des Wortton-Dramas. Und diese Gabe befähigt ihn auch zu seinen wundervollen Bayreuther Inszenierungen. Siegfried Wagner hat den Blick für die Bühne: auch als Musiker ist er durchaus nur Dramatiker. Zu den einzelnen Werken gibt der Verfasser treffliche Bemerkungen, die wohl zu erneuter, eingehender Beschäftigung anzuregen vermögen. Das reine Bild von Siegfried Wagners Schaffen erfuhr bisher im Theaterwesen unserer Zeit nur trübe und unvollkommene Spiegelung. Glasenapp hat im starken und reinen Glauben an die Zukunft dieser Werke, die wohl aufgehalten, aber nicht unterdrückt werden können, in diese Wirren ein offenes, mutiges und klares Wort hineingesprochen.

(Die Musik.)

Verlag von W. Mellin & Co., Riga.

Carl Waack, Über Dichtung und Musik von Siegfried Wagners „Sternengebot". Aus den „Baltischen Blättern für Musik".

74 S. Gr. 8°. Geh. M. 1.—; elegant geb. M. 1.50.

Mit Siegfried Wagners jüngster Schöpfung, dem „Sternengebot", beschäftigt sich ein neues, von dem bekannten Rigaer Musikgelehrten Carl Waack herausgegebenes Buch. Das letzte Werk des Künstlers ist hier zum Ausgangspunkt von allerlei Betrachtungen gemacht, die, aus verschiedenen Federn stammend, sich mit Siegfried Wagners gesamten Wirken beschäftigen, so daß man ein umfassendes und deutliches Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit erhält. Eine lebhaft geschriebene Inhaltsangabe, die sich manchmal zu jambischem Versschwung erhebt, leitet das Werk ein; die Musik wird in sehr verständlicher und klarer Weise analysiert. Im übrigen bietet das Buch eine Zusammenstellung von kritischen Stimmen aller Art, über die einzelnen Werke wie auch über Siegfried Wagner als Dirigenten.

(Berliner Börsen-Courier.)

Das Werkchen umfaßt mehrere von liebevollem Durchdringen und warmer Teilnahme diktierte Aufsätze, die sich mit der Kunst Siegfried Wagners befassen und namentlich in sein „Sternengebot" ein Tieflot hinabsenken. Über die dichterische Grundidee des Werkes verbreitet sich ein feinsinniger und gehaltvoller Aufsatz; der Musik desselben ist eine analytische Studie gewidmet. Das Schlußkapitel bringt dann eine stattliche Reihe von Aphorismen und Aussprüchen verschiedener hervorragender Musikschriftsteller und Musiker über Siegfried Wagner: fesselnde Lichtblicke, die das Eigenartige dieser tief sympathischen künstlerischen Erscheinung anschaulich und überzeugend hervorheben.

(Hamburger Nachrichten.)

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 21 05 025 2